# CINERGIE

il cinema e le altre arti

2

Laboratori
Cinema
e Multimedia
dell'Università
di Udine

FORUM
Editrice
Universitaria
Udinese

Indice


# CINERGIE

*il cinema e le altre arti*

**Direzione**
Laboratori Cinema e Multimedia di:
Dipartimento di Storia e Tutela dei Beni Culturali, Udine
Corso di Laurea in Relazioni Pubbliche, Gorizia
Corso di Laurea in Tecnico Audiovisivo e Multimediale (Scienze e Tecnologie Multimediali), Pordenone
Corso di Laurea in Operatore dei Beni Culturali, Gorizia
Università degli Studi di Udine

**Comitato di redazione**
Enrico Biasin
Aldo Lazzarato
Leonardo Quaresima
Marco Rossitti

**Redazione**
Serena Aldi, Anna Antonini, Elena Beltrami, Silvia Boraso, Ilaria Borghese, Gabriella Camisa, Teresa Cannatà, Maria Pia Comand, Valentina Cordelli, Elisa Crevatin, Simonetta Dettoni, Giovanni Di Vincenzo, Laura Gobbato, Chiara Gozzo, Aldo Lazzarato, Claudio Pisu, Martina Riva, Sonia Soldera, Elena Zanotto

**Redazione di "Risorse Umane"**
Stefano Baschiera, Margherita Chiti, Francesco Di Chiara, Valentina Re

**Hanno collaborato a questo numero**
Silvana Altamore, Andrea Armellin, Luisa Bettiga, Fabrizio Buratto, Elisa Dall'Arche, Enrico De Lotto, Alessandro Faccioli, Maria Rita Fedrizzi, Cristian Inzerillo, Elena Mignone, Gloria Pasqualetto

**Si ringraziano**
CEC - Centro Espressioni Cinematografiche, Udine, Paolo Jacob

**Progetto grafico e impaginazione**
Altrementi comunicazione e design
info@altrementi.it

**Stampa**
Lithostampa, Pasian di Prato (UD)

**Redazione**
c/o Laboratorio Cinema e Multimedia dell'Università di Udine
via Mantica, 3 - 33100 Udine
tel. 0432-556648 tel. e fax 0432-556644
cinergie@dstbc.uniud.it

**Forum**
Editrice Universitaria Udinese Srl
via Palladio, 8 - 33100 Udine
© marzo 2001

"Cinergie" è presente anche nel sito
www.connesso.it



1 **Nuove cinergie**

1 **Connesso.it, novità da cliccare**

## ULTIMO SPETTACOLO

2 **Una passione ostinata**
*Incontro con Marco Tullio Giordana e Luigi Lo Cascio*

6 **Traiettorie imprevedibili**
Pane e tulipani *di Silvio Soldini*

6 **Orrore quotidiano**
Garage Olimpo *di Marco Bechis*

7 **L'immagine e il corpo**
Rosetta *di Luc e Jean-Pierre Dardenne*

## FAHRENHEIT 451

8 **Chaplin autore cinematografico**

## CINEMA e LETTERATURA

9 **Salvate il partigiano Johnny**

10 **Delitti senza castighi**
*Mystfest - Cattolica*

## CINEMA e PITTURA

12 **«The Cell»**
*Un incubo ad occhi aperti*

13 **Performance in tre movimenti**
*Dissolvenze - Gradisca*

13 **Pappi e l'arte**

## CLIP & SPOT

16 **Discoteca labirinto**
*Videoclip dei Subsonica*

16 **Nottetempo**
*Il lato oscuro dei fratelli Manetti*

## A VOLTE RITORNANO

17 **La passione del cinema**
Christus *di Giulio Cesare Antamoro*

18 **VIII Convegno Internazionale di Studi sul Cinema - Udine**

## PAPERS

19 **«Qualcuno è fortunato, qualcun altro no»**
*Etica ed estetica nel cinema di Quentin Tarantino*

## Le CITTÀ del CINEMA

22 *XLI Viennale - Vienna*
**Il viaggio e il confine**

22 *IX Noir in Festival - Courmayeur*
**Giovani critici al lavoro**

23 **New York come una scacchiera: «Bringing out the Dead»**

24 *L Internationale FilmFestSpiele - Berlino*
**Ritorno a Potsdamer Platz**

24 **«The Million Dollar Hotel»: un mondo caotico**

25 **«Magnolia»: tra Kurt Cobain e Emily Dickinson**

25 *III Far East Film Festival - Udine*
**L'orrore quotidiano**

26 *Schermi d'Amore. Festival del Cinema Sentimentale e Mélo - Verona*
**Donne molto cattive**

27 *XXXVI Mostra Internazionale del Nuovo Cinema - Pesaro*
**Jacques Doillon: du fond du cœur**

27 **Il ritardo del pubblico italiano**

30 *LVII Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica - Venezia*
**Cinema del presente, cinema del coraggio**

30 **Una storia d'amore cubista: «Possible Worlds»**

31 **«Freedom» e la poesia del totale**

31 **Non solo fiction...**

32 **«O rap do pequeño principe contra as almas sebosas»**

32 **«Thomas est amoureux»**

## RISORSE UMANE

34 **Visioni di altre Visioni**

35 *Ritrovati e restaurati*
**Un film tedesco di John Ford: Four Sons**

36 *Cronaca da un reportage sul cinema hard*
**La notte vietata ai minori**

## TECHE

38 **La BIFi thè Bibliothèque du Film di Parigi**

## La GRANDE RETE

38 **Sceneggiature in rete**

## SOTTO ANALISI

40 **«Die bitteren tränen der Petra von Kant» o della distruzione dell'illusione referenziale**

## TAVOLA ROTONDA

43 **Documentare l'orrore? Conversazione su «The Blair Witch Project»**

## CAMPUS

48 **«Tears and Roses»: una tesi sperimentale**

48 **Tesi in Storia e critica del cinema discusse all'Università di Torino**

# Nuove cinergie



Lo avevamo scritto. Il nome di questa testata non è stato scelto solo per le suggestioni multilingui che evoca (e a cui teniamo molto: abbiamo scoperto, con sorpresa, e con compiacimento, dell'esistenza di un nostro fratello maggiore, in Belgio): la denominazione sintetizza davvero e felicemente (crediamo) un programma: un progetto di esplorazione e costruzione di rapporti. Relazioni tra studenti (neolaureati, dottorandi) dei (sempre più numerosi, finalmente) corsi di cinema delle Università italiane; relazioni tra attività didattica, di ricerca e attività critica; relazioni tra i discorsi sul cinema sviluppati nel mondo accademico e in quelli (tanti, non meno rilevanti) esterni. Relazioni, quanto all'"oggetto" trattato, tra il cinema e le altre arti, e tra il cinema e i nuovi sistemi e modelli della comunicazione elettronica.

Già nel numero scorso registravamo con grandissimo piacere l'estendersi della rete dei contatti e delle collaborazioni (molte diventate ormai stabili) con colleghi di altri Atenei. A partire da questo numero inizia un legame e un confronto diretto con un gruppo del DAMS di Bologna, con una loro idea di cinema (della sua configurazione contemporanea, della sua funzione) e con una loro idea sui modi di parlare di cinema. Molte delle loro vedute sono le nostre e siamo ben lieti di offrire ospitalità alle amiche/agli amici bolognesi. «Risorse Umane» (questa la denominazione, molto bella, che hanno scelto) costituisce dunque, da questo fascicolo, una delle sezioni di «Cinergie», qualcosa di più, anzi, di una semplice sezione: uno spazio, in piena autonomia di scelte e intervento, offerto alla loro elaborazione. Il "manifesto" con cui «Risorse Umane» si presenta offre moltissimi spunti di discussione e di riflessione — che ci hanno coinvolto subito e animatamente. Ci torneremo sopra.

Alla presenza del cinema in internet (che offre dati, materiali, contributi critici, film veri e propri, ma che soprattutto sta riconfigurando lo stesso modo di pensare il cinema) avevamo da subito dedicato attenzione. Con questo numero compiamo un grande e affascinante passo avanti in questa direzione. La rivista inaugura un rapporto organico di collaborazione con un nuovo portale, "Connesso.it", il che consentirà la diffusione in rete degli articoli già pubblicati e al tempo stesso offrirà a «Cinergie» nuovi spazi di intervento pensati appositamente per internet. La collaborazione, in effetti, è già iniziata da alcune settimane e, collegandosi al sito www.connesso.it, è possibile fin da ora consultare, accanto ad alcuni dei testi già usciti sulla rivista, articoli completamente nuovi, scritti proprio per la rete. In cambio della nostra collaborazione, "Connesso.it" ci assicura un intervento di sponsorizzazione di un Istituto di Credito con cui il portale stesso è collegato. Altri particolari in un redazionale che pubblichiamo in questa stessa pagina.

Dicevamo della crescita dei corsi di cinema negli atenei italiani. C'è una bellissima novità che ci riguarda da vicino. Dall'anno accademico 2000-2001 l'Università di Udine ha attivato a Gorizia un nuovo Corso di Laurea nel campo degli studi musicologici e cinematografici, per cui è prevista sia una laurea di primo livello (i tre anni della riforma) che una laurea di secondo livello (dopo altri due anni). Ciò equivale, grosso modo, alla istituzione di un DAMS con indirizzo musicale e cinematografico, e alla possibilità di conseguire non solo una laurea di primo livello ma anche una laurea specialistica in Cinema. I problemi legati alla valorizzazione del patrimonio cinematografico (catalogazione, conservazione, restauro — con particolare riferimento, in quest'ultimo caso, al restauro delle colonne sonore) sono parte caratterizzante del Corso e si tratta della prima laurea di questo tipo istituita in Italia. «Cinergie» apre le sue porte ai nuovi colleghi di Gorizia (che trovano già uno spazio, "A volte ritornano", dedicato al restauro del film). Dopo l'allargamento agli amici di "Tecniche multimediali" di Pordenone e di "Relazioni pubbliche", sempre di Gorizia, si tratta di un ulteriore, importante, rafforzamento delle basi della nostra attività.

Le novità non finiscono qui (sembra quasi di leggere un editoriale di odb..., ma è proprio così): debutta una forma collegiale di discussione, di singoli film o questioni ("Tavola rotonda"), pensata guardando a modelli illustri (francofoni...), ma che ci ha coinvolto ben al di là delle suggestioni che da quei modelli potevano venire. È in cantiere, debutterà col prossimo numero, una sezione monografica ("Speciale..."), dedicata nella sua prima uscita a Kubrick, che speriamo possa accrescere l'interesse e la "durata" di consultazione della rivista.

Ci auguriamo che tutto ciò possa arrivare ai lettori e contagiarli. Per parte nostra promettiamo di continuare.

La Redazione

**Connesso.it, novità da cliccare**

Il 1 ottobre 2000 lo scenario informativo del Nord Est si è arricchito di un nuovo attore protagonista: Connesso.it, un innovativo progetto editoriale nato e pensato per soddisfare un'utenza giovane, colta, ma soprattutto dislocata nel Friuli Venezia Giulia e nel Veneto Orientale. All'indirizzo www.connesso.it il navigatore può trovare articoli sempre aggiornati su attualità, sport, cultura, viaggi, tecnologia, curiosità oltre che a servizi di comune utilità, dalla programmazione di cinema e teatri, a una selezione delle più importanti manifestazioni culturali del Nord Est.

Grande spazio viene riservato ai giovani, alle loro esigenze e alle problematiche legate al mondo del lavoro, dall'orientamento alla formazione professionale. Concorsi pubblici, corsi post diploma e master, richieste e offerte di lavoro qualificato sempre aggiornate trovano spazio e completano il palinsesto di Connesso.it.

Connesso.it è stato pensato per una navigazione semplice e il più possibile immediata, ripartito in quattro sottocategorie tematiche che garantiscono all'utente una fruizione esaustiva, razionale ed immediata dei contenuti cercati.

Nella logica di Connesso, atta a fornire un servizio locale, mirato ma soprattutto utile, si sono valorizzate importanti partnership con società all'avanguardia sia nella fornitura di una infrastruttura tecnologica all'altezza, sia di contenuti selettivi.

Connesso.it conta già su più di quaranta collaboratori, pubblicisti, operatori nel campo della *communication* e *information technology* e studenti universitari provenienti da facoltà scientifiche ed umanistiche che garantiscono un insostituibile connubio di professionalità, dinamismo, trasparenza e innovazione.

*www.connesso.it - info@connesso.it*

Foto di Paolo Jacob

## Una passione ostinata

*Incontro con Marco Tullio Giordana e Luigi Lo Cascio*

Grazie al Centro Espressioni Cinematografiche di Udine, il 9 ottobre 2000 abbiamo avuto l'occasione di incontrare Marco Tullio Giordana e Luigi Lo Cascio, rispettivamente regista e interprete principale de *I cento passi*, film in concorso all'ultima Mostra del Cinema di Venezia. All'incontro erano presenti anche altri giornalisti di alcune testate locali. Per brevità abbiamo scelto di sostituire le loro domande con un titoletto riassuntivo.

Lazzarato: *Al festival di Venezia* I cento passi *è stato il film italiano che ha avuto l'accoglienza migliore; anche in seguito, nelle sale, ha avuto e sta avendo molto successo di pubblico. Mi ha colpito, alla conferenza stampa di Venezia, l'aspetto molto compatto e fiducioso del vostro gruppo di attori e cineasti. Vi aspettavate tutto questo successo?*

Giordana: Eravamo presenti in gruppo perché si tratta di un film corale. La storia si svolge a Cinisi, un paesino a venti chilometri da Palermo, ed ho scelto tutti gli attori sul posto perché, non essendo siciliano, avevo molti dubbi se accettare questo lavoro: non conoscendo la Sicilia come un siciliano, mi sentivo imbarazzato a dirigere degli attori in una lingua che non è la mia — sarebbe un po' come venire in Friuli a fare un film, *I turcs tal Friul*...: bisogna prendere attori friulani, e non è che io possa pretendere di insegnare loro una lingua che non è la mia. Questa scelta ha comportato anche una forte responsabilizzazione. Il personaggio di Peppino Impastato è un loro patrimonio — non solo per Luigi Lo Cascio che lo ha dovuto incarnare, ma anche per gli altri attori è stato una figura importante, quindi tutti hanno dato a questo film qualcosa che va molto oltre la loro prestazione professionale, erano tutti col cuore nel film; così, ci è sembrato giusto essere presenti a Venezia in gruppo.
Sì, eravamo fiduciosi, speravamo che arrivasse quello che ci avevamo messo dentro. Poi in realtà tutti i film italiani partono con l'handicap di essere quasi delle delusioni in anticipo, non basta che uno ti dica "Ho visto un bel film", te lo devono dire in cinque, sei, sette prima di convincerti — sembra impossibile che un film italiano possa essere avvincente, possa raccontare qualcosa che tocca tutti.
Un po' la sorpresa della mostra di Venezia credo che sia stata questa: è partita con grandi dubbi sulla presenza e sul numero dei film italiani; poi invece il primo film, che è stato *I cento passi*, ha preso un po' in contropiede tutte le aspettative negative. Alla proiezione per la stampa c'è stata una reazione emotiva molto forte, come non succede di solito; e — questa è la cosa abbastanza incredibile — è quello che succede ad ogni proiezione in ogni città d'Italia: il film, pur essendo "regionale", parlato in quella lingua, e pur raccontando una storia molto innervata in quel luogo, suscita gli stessi applausi e la stessa commozione a Padova, a Firenze, a Perugia, a Napoli... in realtà, forse, tanto più le cose sono locali quanto più sono universali. Evidentemente il personaggio di Peppino Impastato rappresenta qualcosa che è proprio della gioventù: la voglia di ribellarsi, la voglia di cambiare il mondo, la speranza e l'allegria. Non è un politico di professione che cerca il potere: è un artista, è quasi un uomo di teatro che vuole che la realtà sia come l'arte — tanto è vero che lui cerca la bellezza, non la politica. Poi, dopo, anche la politica, ma la politica che è generata dal sentimento di vedere gli uomini essere felici. Questa mi sembrava la grande novità, la grande particolarità del personaggio.

*L'individuazione del soggetto*

Giordana: Io ricordavo questa storia, perché all'epoca mi aveva colpito. Nel 1978, il giorno in cui venne ritrovato il corpo di Aldo Moro, in una delle ultime pagine dei giornali c'era questa notiziola assolutamente improbabile: «Un candidato alle elezioni comunali salta per aria sui binari della ferrovia mentre sta facendo un attentato». Una notizia assurda, perché se ti presenti candidato alle elezioni del tuo paese, come ti può venire in mente di fare un attentato terroristico? Era una storia che non stava in piedi, e mi sembrò da subito che puzzasse di bruciato; proprio non so come sia potuta apparire, o si sia potuto credere a quei comunicati dei carabinieri.
Poi mi è stata proposta dal produttore, Fabrizio Mosca, la sceneggiatura scritta da Claudio Fava e Monica Zapelli, una sceneggiatura che nel '98 aveva ottenuto una menzione al premio Solinas.
L'ho letta e l'ho trovata molto bella, ma, appunto, mi facevo quelle riserve di cui ho detto prima: io non sono siciliano, mi sembrava un po' di andare a colonizzare, mi sentivo a disagio. Claudio Fava mi ha fatto un discorso molto convincente: «Tu devi andare in Sicilia, devi vedere queste persone e questi luoghi, e devi vedere se te ne innamori; se questo accadrà, tu vedrai in modo diverso, vedrai delle cose in più degli altri, un po' come uno vede la donna di cui si è innamorato: gli appare completamente diversa da tutte le altre. Proprio la laicità del fatto di non essere siciliano ti aiuterà a scoprire cose che per noi sono talmente ovvie e naturali che forse non ci accorgiamo più che ci sono».
L'incontro con i familiari di Peppino, con i suoi amici, con quel paese; il fatto che quella memoria fosse viva e non retorica o istituzionale, ma fosse proprio nel cuore della gente, come un'energia, come un esempio che aveva cambiato le loro vite (per cui avevano scelto di resistere alla mafia, anche in tutti questi vent'anni che sono passati, e in cui la mafia ha assunto connotati diversi da quella di Tano Badalamenti, è cambiata, si è modificata, e loro lì, in quel posto, a farci i conti tutti i giorni)... a quel punto mi sarebbe sembrato una viltà da parte mia non raccogliere la sfida di questo film.
Ho chiesto solo due cose al produttore: che mi lasciasse girare lì, in quel paese, e che mi lasciasse scegliere tutti gli attori sul posto, senza cercare di mettere insieme uno di quei cast con le finte celebrità italiane che non portano alla fine nessuno spettatore in più ma che inquinano la resa del film, perché poi si avvertono le stonature tra chi è davvero del posto e chi non lo è.

*Un cinema di memoria storica*

Giordana: Pasolini e Impastato sono due capitoli di una specie di tetralogia sugli anni Settanta che ho cominciato quando ero contemporaneo a quell'epoca.
Ho girato il mio primo film, *Maledetti vi amerò* tra il 1978 e il 1979, ed è uscito nel 1980: il secondo, *La caduta degli angeli ribelli*, è dell'anno successivo. Poi il tempo ha continuato a passare, ma io sono rimasto particolarmente legato a quell'epoca, per una ragione molto semplice: perché penso che negli anni Settanta l'Italia ha posto le basi, i disegni, i contorni di quello che sarebbe diventata in seguito. In quei dieci anni l'Italia è cambiata più che nei cento anni precedenti, e sul momento quasi nessuno se ne rendeva conto; io stesso lo ho capito solo più tardi, quando ho riletto Pasolini, che già era uno degli autori prediletti dei miei

vent'anni. Pasolini aveva avvertito, in tempo reale, tutte le modificazioni in corso, a cominciare dall'importanza che avrebbe assunto la televisione e il suo modo di informare "autoritario", come diceva lui: perché con la televisione non c'è dialettica, si vede e si sente quella che è la verità assoluta, ed è questo un modo di creare consenso — anzi, direi di più, di creare un gusto. Perché l'Italia è diventata così orrenda — questo che è il paese più bello del mondo — con questi brutti edifici, queste brutte costruzioni? Perché anche la televisione non ha aiutato a formare un gusto; gli italiani vedono gli interni da telenovela e li ricopiano, pensando che quella sia la bellezza.
Tutto questo è esattamente il contrario del cinema che volevo fare. Con *I cento passi* penso di chiudere con gli anni Settanta e di dedicarmi ad altre storie, magari sempre incuriosito da personaggi che sono in attrito con il loro tempo. Questa è una delle caratteristiche dei miei film: posso dirlo adesso che sono passati vent'anni dalla mia prima pellicola, ma non me ne rendevo conto mentre li facevo. Mi piacciono i personaggi che sono nel loro tempo e lo vivono intensamente, ma che sono anche contro l'opinione comune, contro il luogo comune, che combattono contro il buonsenso e contro la forza dell'abitudine.

*Un cinema di impegno politico e sociale*

Giordana: A me questa dizione non piace tanto, perché fa subito pensare a una cosa noiosissima, pretenziosa, dove qualcuno obbliga gli spettatori ad annoiarsi a morte perché c'è uno che fa loro la lezione. Io penso invece che il cinema è proprio il regno delle emozioni, delle passioni: io non penso di fare film d'impegno, ma di fare dei film su degli uomini e delle donne, su una società — però già la parola "società" fa pensare alla sociologia —, su delle relazioni: d'amicizia, d'amore, la famiglia, gli amici. Su delle persone, insomma: su come queste si trovano in mezzo agli altri, sul fatto che i loro sentimenti siano ostacolati oppure aiutati — in ogni caso, sempre storie di persone. Questo indirettamente finisce per significare anche un impegno, ma non è questo il mio obiettivo di partenza.
Cordelli: *Io volevo sapere qualcosa dall'attore protagonista, perché credo che una delle cose più belle del film, che ci ricorderemo tutti, è proprio il suo volto e la sua recitazione molto intensa. Siccome di lui non sappiamo nulla, o quasi... sappiamo solo che viene dal teatro, e che è al suo primo film...*

*Lo Cascio riassume le tappe della sua formazione e carriera come attore teatrale: si è diplomato all'Accademia d'Arte Drammatica "Silvio d'Amico" di Roma, città dove vive da dieci anni, ed ha debuttato con* Margherita Gautier *per la regia di Patroni Griffi. Ha fatto molto teatro qui in Friuli col Centro Servizi e Spettacoli di Udine: con spettacoli scritti da lui stesso, come* Il labirinto di Orfeo *(assieme ad altri) e* Verso Tebe *(testo e regia); oppure solo come attore, nel* Gloria del teatro immaginario *di Scabia, per la regia di Marinuzzi, ed in una versione della* Famiglia Schroffenstein *di Kleist.*

Lo Cascio: [...] e poi sono venuto anche per il premio Candoni. Insomma, sono stato benissimo a Udine, e spero di tornarci per fare altre cose. Intanto è una città organizzatissima: è facilissimo lavorare qui, viene voglia di fare; e poi c'è un pubblico attento ed abituato a spettacoli importanti, di valore — mentre a Roma capita che certe belle produzioni si perdano nell'abbondanza dell'offerta. Qui invece c'è la possibilità di arrivare subito a far incontrare gli spettatori con dei lavori di qualità.
Ho fatto poi anche altri spettacoli con vari registi: Cecchi, Quartucci, Tiezzi, De Capitani... Questo è il mio primo film.

Cordelli: *E com'è stata come esperienza? È molto diverso il tipo di lavoro?*

Lo Cascio: Rispetto al teatro c'è tutta una serie di differenze tecniche, di atteggiamento. Mentre a teatro i personaggi sono quasi sempre delle invenzioni di scrittori — personaggi, come dire, "poetici" — e richiedono quindi la costruzione di un personaggio che è in qualche modo distante dall'attore, un "altro da sé", nel caso di questo film (e tanto più per il fatto che Peppino Impastato è realmente esistito) era importante cercare di "esserci", attraverso una costruzione che fosse al tempo stesso "recitazione" ma anche presenza concreta di come sono io, di come ho letto il personaggio, di come ho cercato di tradurlo attraverso il mio corpo e la mia sensibilità.
In generale, la cosa che più mi ha colpito nel cinema, è che c'è tutta una preparazione che può durare anni (la scrittura, il casting, la preparazione del set), e poi arriva il momento in cui tocca a te e devi essere pronto — c'è questa responsabilità della prontezza. In genere si crede che la recitazione nel cinema sia facile perché si può facilmente ripetere le scene. Invece è proprio il contrario: a teatro un errore può passare facilmente inosservato, mentre se si sbaglia una scena al cinema, se la si fa male, rimane registrata per sempre.

*La conoscenza del soggetto*

Lo Cascio: Conoscevo già la storia di Peppino, anche se non in maniera così approfondita. Io sono di Palermo e nel periodo in cui andavo al liceo, negli anni Ottanta, ci furono diverse manifestazioni che ricordavano la figura di Impastato. Essendo promosse da alcune organizzazioni politiche, avevano un taglio ben preciso che è proprio quello che nel film non vuole esserci. Anche se la sua vicenda ha una connotazione politica molto marcata, Peppino Impastato è di tutti: per questo credo che il film sia importante e piaccia anche a gente che non la pensava come Peppino: perché la sua storia possiede un'universalità che è geografica — come diceva Marco poco fa —, ma è anche temporale, perché pur essendo collocata negli anni Settanta non è affatto datata; racconta quegli anni in maniera reale, necessaria; è una storia vera e autentica per quel tempo, e per questo diventa vera per tutte le epoche. Il film è stato quindi per me un'occasione per studiarla meglio, per conoscerla più a fondo, per capire che è una storia che riguarda tutti anche oggi, e non soltanto un piccolo paese in un'epoca particolare.

Lazzarato: *Nelle presentazioni ai ragazzi delle scuole superiori, come viene accolto il film?*

Giordana: È abbastanza incredibile la reazione di ragazzi che non sanno niente di quell'epoca — prima di tutto perché non la si studia, e poi perché c'è una sorta di rimozione anche nei loro genitori (e anche qui dovremmo tirare in ballo la televisione, che viene accesa all'ora dei pasti, l'ora in cui si dovrebbe parlare e non si parla). I ragazzi sono dentro il gergo della loro generazione, non comunicano con le generazioni precedenti, e non per colpa loro: è colpa nostra, che siamo forse troppo didattici e non sappiamo raccontare i ragazzi che siamo stati. Questo film racconta di ragazzi esattamente come loro, con le stesse spinte che hanno loro, perché è proprio della gioventù il ribellarsi e l'entrare in conflitto con la famiglia. Tutti sono entrati in conflitto con i propri genitori, anche con degli ottimi genitori — è un passaggio necessario della crescita; con la differenza che noi abbiamo avuto la fortuna di poterci riconciliare con i genitori, mentre Peppino non poteva riconciliarsi con questo padre, per quanto il padre lo amasse. Il dramma del padre è forse ancora più grande di quello di Peppino: si rende conto che il figlio è migliore di lui, però è anche un uomo mediocre, che non può sottrarsi alla soggezione che ha verso Badalamenti; protegge il figlio e cerca di spingerlo ad essere come lui, ma in fondo non vuole che suo figlio sia come lui.
È forse il personaggio più shakespeariano del film. Invece Peppino è l'energia della giovinezza, la sua vitalità e allegria, i suoi sbagli anche, perché Peppino (e il film non è reticente su questo) a volte sbaglia: gli capita di essere arrogante ed aspro anche con i suoi, entra in conflitto, è eccessivo; ma tutto gli viene perdonato perché si sente che è l'amore che lo spinge, e non il potere o la voglia di comandare.
Nella motivazione del premio Agis Scuola, i ragazzi della giuria hanno scritto «noi invidiamo Peppino»; perché ha potuto vivere in un'epoca in cui questo anelito al rinnovamento era sostenuto da tutta una società: tutti i ragazzi, in tutto il mondo, in quello stesso momento, insieme a lui (anche se non lo si sapeva) spingevano verso quella direzione, la direzione del cambiamento. Oggi invece tutto è più appiattito, chi lo fa si sente isolato. Il successo del film è dovuto in gran parte al pubblico giovanile; se un film non conquista i ragazzi, rimane in una nicchia senza possibilità di sfondamento. Nel caso de *I cento passi* invece il film sfonda, perché i ragazzi se ne impossessano, vi si identificano. E nel vedere la loro risposta trovo conferma a una cosa che ho sempre pensato: che la gioventù è uguale sempre, in ogni epoca, in ogni paese ed in ogni strato sociale; si tratta di persone che non vogliono solo consumo, ma hanno bisogno di idee e le prendono dovunque le trovino. Un po' come nelle giornate di Tor Vergata a Roma col Papa: due milioni di ragazzi che non sono due milioni di cattolici obbedienti e ferventi, ma sono dei ragazzi che vanno dove sentono di essere insieme e di avere delle idee. Oggi la testimonianza è personale e individuale, non c'è più un movimento collettivo, non ci si può riconoscere nella politica che ormai è priva di ideali e si è ridotta a comitati d'affari opposti ad altri comitati d'affari; l'impegno forse è nel volontariato,

nello studio, è in qualcosa che uno deve trovarsi da solo anziché trovarlo nel gruppo. Però mi sembra un valore che bisogna affermare. Il film lo afferma e quindi diventa una specie di loro bandiera.

*La malattia del cinema italiano*

Giordana: Bisognerebbe fare un discorso generale sulla produzione. Intanto il cinema è anche un'industria e quindi ha bisogno di molti investimenti, di molto denaro; però è un'industria che vive di progetti continui, non può identificare un prodotto e limitarsi a riprodurlo in serie; ogni film è un progetto nuovo, un prodotto nuovo — come se un'industria automobilistica non facesse cinque milioni di automobili uguali, ma cinque milioni di vetture tutte diverse una dall'altra, andando a individuare dei bisogni che cambiano in continuazione. Quindi il cinema ha anche bisogno di essere rapido nelle sue reazioni; se manca questo, se l'industria diventa timida, se ti chiede di rifare il film che è già stato fatto ieri, allora è destinata a morire, perché il cinema deve essere quello che si vorrà domani;
è una serie di tentativi continui, in cui bisogna mettere in conto anche tanti fallimenti, che sono inevitabili. La nostra industria tende a essere ripetitiva, tende a usare degli schemi che sono sempre gli stessi; e non ha nemmeno un mercato forte, perché una volta gli spettatori che andavano al cinema ogni anno erano 800 milioni, mentre oggi sono 100 milioni.
È stretta proprio la base della domanda, non abbiamo la forza espansiva del cinema americano e abbiamo anche meno mezzi, così i film finiscono sempre per essere un po' limitati. Anche nel caso de *I cento passi*: mancano 200 o 300 milioni perché sia un film veramente riuscito — io lo vedo; mancano delle cose perché non ci sono stati tutti i soldi che ci sarebbero voluti. Ora, il film è forte lo stesso e funziona, però se avesse avuto quella piena disponibilità di mezzi sarebbe riuscito meglio, sarebbe stato un prodotto ancora più impeccabile nello scontro che poi deve reggere nelle sale con i grandi film americani. Comunque i soldi non sono la cosa più importante, contano di più le idee, i progetti, l'atteggiamento di chi fa il cinema, la sua buona fede, il suo entusiasmo, la sua convinzione.

*Il pubblico italiano e i film italiani*

Giordana: Non credo che il pubblico italiano scarti a priori il cinema italiano; lo scarta perché ha ricevuto molte delusioni. Se gli si rifila di continuo film pensati in piccolo, film miseri, facendoglieli pagare allo stesso modo di quei bei filmoni che danno piena soddisfazione — perché il biglietto costa lo stesso — allora il pubblico sviluppa dei pregiudizi. È anche colpa nostra, dobbiamo fare dei film migliori, e non dobbiamo farli per noi stessi, ma dobbiamo sempre pensare che facciamo dei film per gli altri; un cineasta deve porre nel suo programma di fare dei film per gli altri, altrimenti è meglio che dipinga, o che scriva poesie. Ci sono modi di esprimersi che si rivolgono a nicchie, a minoranze culturali, a élite, ed è giusto che sia così, perché ti permettono di sperimentare; ma il cinema, che pure deve coltivare anche il suo aspetto sperimentale, deve essere pensato sempre per degli spettatori. E questi spettatori bisogna conoscerli, non si può essere isolati dalla propria società. Rifaccio l'esempio di Pasolini, un po' perché siamo nella sua terra: qual è stato il suo grande insegnamento? Pasolini era un intellettuale raffinatissimo e squisito, apparteneva ad un'élite, ma era anche una persona che andava in mezzo alla gente. In questo era spinto anche dalla sessualità, e quindi si può pure pensare che non fosse del tutto disinteressato questo suo andare tra il popolo, però comunque era lì in mezzo,
e percepiva i cambiamenti e le trasformazioni del suo paese prima degli altri, perché era in mezzo alle persone che cambiavano. E noi dovremmo cercare un po' di fare la stessa cosa. [...] Per questo continuo a fare incontri con le scuole e con il pubblico. Perché dalle domande, o anche dalle vibrazioni che non si concretizzano in domanda, tu senti dove uno spettatore è attento, dove si rilassa, dove si stanca; capisci il tuo pubblico, capisci qual è la domanda. [...] Chiunque lavori nella comunicazione ha bisogno di un feedback di ritorno.

*Un giornalista fa notare come debba scrivere del* "reality show" Il grande fratello *perché è questo che la gente oggi chiede. La grande intuizione del programma sarebbe di avere proposto qualcosa che in questo momento può avere un credito.*

Giordana: Però questo vuol anche dire che occorre "inventarsi" una domanda, perché non è detto che la gente sappia davvero che cosa vuole vedere. La comunicazione è anche osare di lanciare non dico una provocazione, ma un'idea che sia completamente diversa, in controtendenza [...].
Cordelli: *Prima ha detto che se avesse avuto 200 milioni in più sarebbe stato più soddisfatto del film. Si riferiva alla postproduzione, o proprio alle riprese?*

Giordana: Si tratta proprio delle riprese. Per esempio, il viaggio che il padre fa negli Stati Uniti, nel film così com'è, viene risolto con appena un paio di inquadrature; c'è tutto un pezzo che non ho potuto girare perché stavano finendo i soldi ed ho scelto di penalizzare quella scena piuttosto che altre. Una spedizione in America per girare due giorni sarebbe costata 300 milioni. Però immaginatevi cosa sarebbe stato il viaggio di questo padre che arriva in un aeroporto, non parla la lingua, chiede, sbaglia *gate*, esce dalla parte sbagliata, non trova un taxi — il tutto montato alternato al figlio che passeggia da solo per Cinisi; una coppia di sequenze montate alternate in cui è come se, a distanza di continenti, due solitudini si pensassero, come se facessero rima: sarebbe stato un altro momento emozionante del film, e invece non avendolo potuto girare, ne sento la mancanza. Adesso lo sapete anche voi, e se rivedrete il film penserete: «Manca quella scena lì», mentre forse prima non ci avreste fatto caso... uno magari sente che lì c'è un buco, poi dopo lo perdona perché il film dà tante altre cose, però a me, che so che poteva esserci quella cosa in più, dispiace che non ci sia, e mi dispiace proprio dal punto di vista dello spettacolo, perché è come se durante una rappresentazione teatrale per un minuto scendesse il sipario — è una sporcatura nella forma del film. Poi magari sarebbe venuta male e la avremmo tagliata...

*Il regista racconta di non aver avuto alcun problema con la mafia durante le riprese: Cinisi è molto cambiata dopo la vicenda di Peppino e il paese è unito nel difenderne la memoria. La gente e le istituzioni sono state vicine al film, tenendo lontane quelle infiltrazioni e pressioni che di solito, quando si gira in Sicilia, si fanno sentire.*

Lo Cascio: Questa storia, Marco, non te l'ho mai raccontata. C'è una scena del film dove Impastato, in piazza, fa il cantastorie, e comincia a parlare di questo e di quello, usando dei nomi un po' cambiati. Mentre facevo la scena, uno dei personaggi di cui parlavo è passato dalla piazza col giornale sottobraccio. Alcune persone del posto me lo hanno fatto notare: «Guarda che sta passando quello vero». Lì ho capito che questo significava una sfida: questo personaggio era andato a comprarsi il giornale, e poi, passando, ci guardava. Ma più di questo mi ha colpito il fatto che le persone che sono venute a dirmelo me l'hanno detto col sorriso, divertite: come se intendessero dire: "Guarda chi c'è, eccolo che passa con la coda fra le gambe", perché finalmente diventava noto a tutti che tipo d'uomo era.

Giordana: Questo non lo sapevo, però mi ricordo di quando abbiamo girato quella scena. Eravamo verso la seconda o la terza settimana, e fino a quel momento non eravamo nulla più che una pittoresca troupe. Devo dire che ho avuto una troupe composta da persone veramente di grande valore, non la solita sgangherata, chiassosa e maleducata troupe romana, ma tutte persone che avevano capito che eravamo lì anche come ambasciatori di un cinema perbene e che bisognava tener conto di dove ci trovavamo. La città ci prendeva quindi un po' come "la gente che fa il cinema". Con quella scena lì, invece, dove tu, Luigi, hai detto «Tano Badalamenti» ed hai fatto dei nomi, tutti hanno capito che facevamo sul serio anche noi, e ho sentito un'elettricità diversa. Non è che sia cambiato l'atteggiamento della città, nessuno dopo ci ha chiuso le porte, però hanno preso a guardarci in un'altra maniera.

Lo Cascio: Una forma di rispetto per un gesto che era serio, e non era una cosa così, appunto, "annamo a ffa' l'cinema".

Giordana: Prima di cominciare il film ho raccontato a Francesco Rosi che cosa stavo per fare, e lui mi ha incoraggiato e mi ha detto: «Fallo, è importante riprendere le fila di quel cinema che racconta la nostra realtà. Però fai una cosa, vai in quel paese e fatti vedere, dimostra a tutti che tu non hai niente di cui vergognarti, e loro ti rispetteranno, perché i siciliani sono così. Cioè, non essere ambiguo, non evitarli, vai, nel bar principale del paese, saluta tutti e fai vedere che non hai niente da nascondere». E secondo me anche questo ha dato più facilità, più ossigeno alle persone che ci dovevano aiutare, perché così avevamo adottato questo stile, che è lo stile dei siciliani perbene. La Sicilia è sempre raccontata come la mafia e così sembra che la Sicilia e la mafia siano la stessa cosa. Invece la mafia è una minoranza della Sicilia, anche se la minoranza più visibile. È come quando

versiamo una goccia di vino in un bicchiere d'acqua, tutto il contenuto si tinge di rosso; ma se versiamo una goccia d'acqua in un bicchiere di vino, non vediamo nessun cambiamento. La maggior parte dei siciliani detesta la mafia, perché è un peso sulla loro economia, sul loro sviluppo, sulla loro imprenditoria; nessun siciliano è contento di avere la mafia in casa — tranne quelli che ne fanno parte.

Cordelli: *Quali sono i vostri progetti futuri? Lo Cascio farà ancora del cinema?*

Lo Cascio: Mi piacerebbe! Però, mentre in teatro è più facile proporre o sviluppare un proprio progetto se non si è scritturati da altri, nel cinema un attore può solo aspettare di essere chiamato ed è difficile che sia lui stesso a farsi artefice dei propri lavori. Spero quindi che mi chiamino, e che mi facciano fare cose ugualmente belle. Quanto al teatro, invece, mi piacerebbe lavorare su un testo di Kafka che ho riscritto. Il racconto si chiama *La tana*, o anche *La costruzione* in altre traduzioni; Kafka lo ha scritto nel 1923, è uno dei suoi ultimi racconti, e si presta molto a diventare un monologo teatrale, perché è raccontato in prima persona. È un testo un po' anomalo nella produzione di Kafka, che di solito descrive e narra, e quasi mai racconta con una voce monologante. Lo spettacolo che ne ho tratto si chiama *Nella tana*, proprio perché il racconto è stato da me completamente riscritto e reinventato, e quindi è come se fossi io "nella tana" di Kafka; la situazione è identica ma è diverso il linguaggio.
Mi piacerebbe continuare a lavorarci. L'ho già fatto a Palermo e mi piacerebbe portarlo in altre città, anche qui a Udine.

Giordana: Io ho vari progetti, non so ancora veramente quale metterò in cantiere per primo. Fra questi progetti c'è quello di tornare a fare del teatro; io ho fatto una sola regia teatrale, nel '97, al Carignano di Torino, uno spettacolo tratto da un testo di Enzo Siciliano, *Morte di Galeazzo Ciano*. A me è sempre piaciuto molto lavorare con gli attori: anche nel film su *Pasolini* c'era un cast simile a questo (in quel caso più romano perché la storia si svolgeva a Roma), un cast che mescolava attori di teatro e di cinema. Mi piacerebbe lavorare in teatro perché mi piace molto lavorare con gli attori — e magari anche per aver l'occasione di lavorare ancora con Lo Cascio (che sta diventando una star!) e con tutto quel gruppo di ragazzi siciliani del film — voglio ricordare almeno il ragazzo che interpreta Salvo Vitale, l'amico di Peppino, Claudio Gioé, un bravissimo attore; e il ragazzo che interpreta il fratello di Peppino, Paolo Briguglia. In questo film ci sono tantissimi giovani molto bravi con cui mi piacerebbe fare uno spettacolo, che non so ancora quale sarà ma potrebbe essere un'esperienza molto interessante.

Brevi considerazioni su un'inaspettata, ostinata passione.

*Al festival di Venezia il film di Giordana ci era piaciuto, seppur con qualche riserva legata soprattutto al finale — toccante e commovente, ma in un modo che ci era sembrato un po' troppo retorico e "facile" (colonna sonora struggente, bandiere rosse, flash-back sul protagonista vivo e allegro, e fotografie autentiche del vero Peppino Impastato).*
*Incuriositi, avevamo seguito autore ed attori anche in conferenza stampa, dove ci aveva colpito la compattezza davvero corale del cast, la loro soddisfazione per il lavoro svolto, il loro orgoglio nel rivendicare una professionalità nata dalla fatica e dall'esperienza, e non dalle comparsate nei salotti televisivi.*
*Quando abbiamo saputo dagli amici del Centro Espressioni Cinematografiche che Marco Giordana e Luigi Lo Cascio sarebbero stati presenti a Udine per promuovere* I cento passi, *abbiamo subito colto l'occasione per incontrarli di persona e per rivedere il film, sia nella proiezione serale per il pubblico che in quella mattutina riservata agli studenti delle scuole superiori. Ad ogni visione, la convinzione di trovarsi di fronte ad un film importante cresceva. Basata sulla ricostruzione di un fatto realmente accaduto, l'opera di Giordana avrebbe potuto limitarsi a un'accurata descrizione della vicenda ed alla sottolineatura della forza passata di un impegno sociale e politico che non sembra trovare nel tempo presente le forme e i modi per riproporsi. Il regista ha saputo invece andare oltre: ha scelto una regia controllata, ma capace anche di bellezza — quella stessa bellezza di cui parla Giordana nel nostro incontro, una bellezza che Impastato cercava con passione nella vita e nelle cose, e da cui faceva discendere tutti i suoi valori, i suoi obiettivi ed i suoi comportamenti. Non c'è traccia nel film di quella sciatteria formale, quasi premeditata e ricercata, così tristemente tipica di certi instant-movie "di denuncia": Peppino Impastato viene rappresentato come un giovane naturalmente destinato a contrapporsi alla mafia, perché non può tollerare che il proprio entusiasmo per la vita — mai ridotto dalla consapevolezza dei dolori che le sono correlati — venga avvelenato dalla bruttezza e dalla soggezione che la criminalità impone al corpo sociale.*
*Avremmo preferito un finale più sobrio e asciutto; ma riconosciamo che le soluzioni di regia adottate sono coerenti con l'idea di cinema perseguita dal regista, così come essa emerge anche dalla nostra conversazione: un cinema spettacolare ed emozionante, che sappia parlare al grande pubblico. Quanto ai pugni chiusi e alle bandiere rosse, al funerale c'erano davvero, e pazienza se a qualcuno oggi non farà piacere doverlo ricordare.*
*Alle proiezioni, gli adulti si commuovono ricordando quegli anni, così vicini e così rimossi, e riconoscendo le canzoni che hanno accompagnato la loro giovinezza (dai Procol Harum, ormai consacrato* leitmotiv *di ogni riconsiderazione generazionale del passato, alla straziante* Summertime *nell'interpretazione della Joplin, che marca il momento più drammatico dell'intero film), mentre i più giovani possono figurarsi quel periodo per loro remoto, apprezzando come fossero esotismi il design rétro delle automobili, la parlata siciliana dei protagonisti e "quel quadro che sembra quello con Marilyn Monroe che ho visto da qualche parte" (i ricchi cugini americani degli Impastato ostentano in salotto i loro ritratti eseguiti da Warhol).*
*Seduti in mezzo a circa ottocento adolescenti durante la proiezione per le scuole, pensiamo che forse nessuno di loro riconosce il volto di Andrea Barbato che legge le notizie in un vecchio telegiornale, e che dopotutto le stragi di mafia sono ormai lontane, forse nascoste nelle nebbie del nord Italia o altrove. Le reazioni in sala di questi studenti non sono tutte esaltanti: le ragazze sembrano apprezzare Lo Cascio per motivi del tutto indipendenti dalla sua interpretazione, e i Franti di turno si fanno belli ridendo durante le esplosioni... ma qui in mezzo ci sono anche dei ragazzi che torneranno a casa raccontando di aver visto un bel film italiano , e — chissà — forse anche di aver pianto un po'.*
*È però identico il silenzio in sala, sia per gli adulti che per i più giovani, quando Luigi Lo Cascio racconta della propria emozione nell'incontrare la madre del vero Peppino: la donna lo ha guardato per qualche istante, poi gli ha detto che andava bene per la parte, perché il suo corpo minuto era proprio come quello del figlio — un corpo che lei non aveva più potuto vedere o stringere, in quanto cancellato dal tritolo; un corpo violentemente sottratto, annullato, scomparso — come quello di Placido Rizzotto, il sindacalista di Corleone celebrato in un altro apprezzato film dell'ultimo festival veneziano. Anche il nostro paese, in forme ed in circostanze diverse — ma per le stesse ragioni — ha avuto i suoi desaparecidos.*

Udine, 9 novembre 2000

a cura di
Valentina Cordelli ed Aldo Lazzarato

Foto di Paolo Jacob

## Traiettorie imprevedibili

Pane e tulipani *(Italia 2000)*
*di Silvio Soldini*

Sembra che negli ultimi tempi il road movie sia diventato il più efficace e autorevole biglietto da visita dell'imprevedibilità autoriale, l'espediente narrativo cui molti cineasti "forti" delegano un ripensamento del proprio immaginario poetico. L'ultima stagione cinematografica ci ha regalato le clamorose conversioni di David Lynch e di Takeshi Kitano, da sempre soggiogati dal tema del "viaggio", inteso come contenitore formale di risonanze metaforiche e simboliche. Solo che nei loro ultimi film il viaggio cambia di segno, ossia interroga uno strato semantico diverso e, forse, complementare a quello esperito in precedenza: nel primo caso, la deriva del senso di *Cuore selvaggio* — che nel nichilismo anarcoide e schizofrenico di *Strade perdute* raggiunge la dissoluzione dell'identità personale, l'implosione della storia, del film stesso come progetto estetico conchiuso – si sublima, in *Una storia vera*, nella restaurazione di un orizzonte esistenziale tangibile, nella riappropriazione di un destino individuale il più possibile lineare (*straight*) e percorribile che misura tutta la propria concreta e rassicurante fisicità nella restituzione di un nome "onomatopeico" al protagonista; nel secondo caso, il viaggio come tabula rasa dei vincoli e delle costrizioni che approda alla "morte vicino al mare", questo "fare di un pieno un vuoto" (*Hana-bi*, ma anche *Sonatine*), si trasforma, con *L'estate di Kikujiro*, in un ritrovato progetto sociale, squisitamente trasversale e alternativo alle istituzioni tradizionali, fondato com'è su di una gioiosa regressione all'infanzia e sulla disponibilità ad abbandonarsi docilmente alla corroborante *naiveté* dell'attività ludica. Così come cambia di segno l'ultimo viaggio di Silvio Soldini, splendido outsider nel panorama cinematografico nostrano: l'"anima divisa in due", contesa da opposte opzioni esistenziali, condannata all'inadeguatezza del nomadismo e della precarietà, oppure prigioniera di un contesto che stride prepotentemente con ogni legittima aspirazione alla felicità ritrova, in *Pane e tulipani*, la pienezza di un quotidiano reintegrato della fantasia, dell'immaginazione, del sentimento.
Il "corpo scisso", infatti, è un po' il leitmotiv del Soldini pre *Pane e tulipani*. Un nucleo narrativo che impone al film stesso, come discorso, forme e modalità di attuazione ad esso pertinenti. *L'aria serena dell'Ovest*, ad esempio, gioca sulla focalizzazione fluttuante del racconto, volta a defraudare lo spettatore di un centro d'interesse preferenziale, di un punto di vista demiurgico e onnisciente sugli avvenimenti narrati: ogni personaggio altro non è che il tassello di un vastissimo mosaico di cui ignora la complessità e, come tale, risponde solo della propria realtà, delle proprie solitudini, del proprio inconsolabile smarrimento. Allora il regista si limita a constatare con un distacco "fenomenologico" e impressionista l'eventualità che queste istantanee di vita vissuta prevedano il momentaneo incrociarsi di destini diversi, destini che comunque non sanno incontrarsi.
*Un'anima divisa in due*, già a partire dal titolo, prospetta l'esigenza di circoscrivere, quasi di emblematizzare il discorso sulla frammentarietà del vivere contemporaneo, polarizzando l'attenzione su due — e solo due — tra le tante possibili declinazioni del "male di vivere". E anche qui, l'anima in questione è sì quella dei due protagonisti, attratti entrambi dalla speculare diversità dell'altro, dall'inedita prospettiva esistenziale che l'altro incarna, ma anche quella del film, per la partizione strutturale in due grandi blocchi narrativi: il primo, in una Milano umida e tetra, focalizzato su un Bentivoglio oppresso e infelice e sul suo crescente trasporto nei confronti della giovane zingara, cui si aggrappa come ad un'estrema, disperata opportunità di riscatto; il secondo, ad Ancona, centrato su Pabe che, al seguito del protagonista, sperimenta, con i suoi frustranti tentativi di integrazione, tutta la sofferenza dello sradicamento culturale. La parentesi del viaggio, posto a mo' di cesura e di raccordo tra queste due unità, si rivela l'unica esperienza effettivamente liberatoria vissuta dai due fuggiaschi, e non è un caso che sia l'unico passaggio del film in cui essi occupano equamente la scena e l'attenzione dello spettatore: una felicità possibile si dà solo nel breve intervallo dinamico concesso dalla transizione ad una nuova solitudine, la realizzazione individuale abita lo spazio effimero e fuggevole di una stanza d'albergo. Ogni ipotesi di stabilità sociale collide con l'aspirazione dell'anima a completarsi. Ne *Le acrobate*, invece, il viaggio prelude alla ritrovata mobilità emozionale dei protagonisti: nonostante il film conservi la struttura bipartita, "a focalizzazione alternata", è disseminato di spostamenti, da nord a sud e viceversa, che attestano l'urgenza di due donne tanto diverse, in quanto a status socio-economico, di riscoprirsi riflesse l'una nella più intima essenza dell'altra. Il film è suggellato da una gita "insieme" al Monte Bianco che è già un'anticipazione delle atmosfere di *Pane e tulipani*, laddove il cielo finalmente blu delle Dolomiti ci introduce a quello azzurro di Paestum, riquadrato nella prima immagine dell'ultimo film di Soldini. E poco importa che sullo sfondo delle illustri rovine campeggi un campionario di Italietta becera e fracassona dalle fin troppo eloquenti ascendenze vanziniane: il caso, o il destino, è già in agguato, nei bagni di un autogrill, per trasformare il prosaico viaggio organizzato di Rosalba, casalinga di Pescara, in un sogno ad occhi aperti dove ogni felicità è, incredibilmente, a portata di mano.
La Venezia trasfigurata dalle illuminazioni oniriche e surreali di Luca Bigazzi è il palcoscenico di una pantomima fantastica e coloratissima che attende solo lei, la prima attrice, per debuttare. Ogni ingrediente della felicità di Rosalba vi è stato accuratamente predisposto: le passioni giovanili (la fisarmonica, i fiori), l'amicizia (con la massaggiatrice olistica, con il fioraio anarchico), finanche l'amore (il cameriere norvegese che ama esprimersi in un italiano aulico). E ad ogni intrusione esterna (l'improbabile detective assoldato dal marito) viene imposto di adeguarsi. Così, ogni personaggio del film diventa il custode di un prezioso tassello della felicità di Rosalba la quale, a sua volta, completa e arricchisce queste vite in *stand by* di tutto ciò che a loro manca. Una reciprocità assoluta, una complementarietà affettiva pienamente corrisposta ed espressa diventa il collante emozionale di un modello di comunità nuovo (come in Kitano) dove i nomi (Rosalba, Girasole, Grazia, Fermo, Eliseo...) verificano la sopraggiunta riconciliazione di forma e sostanza (come in Lynch). La figura del nipotino "poliglotta" che, con la massima naturalezza, spazia dal dialetto veneziano (quando parla con la madre) all'italiano più forbito e letterario («Cosa ti consuma, nonno?») dichiara l'inclinazione di Soldini a riassorbire e neutralizzare tutte le differenze superficiali, a smantellare tutte le sovrastrutture socioculturali che troppo spesso precludono il riconoscimento di una sostanziale affinità elettiva. Perché a Soldini interessa proprio, da sempre, sondare l'universalità dei sentimenti a prescindere dalle condizioni esteriori che ingabbiano l'anima in un corpo costretto ad agire in un contesto predeterminato, sia esso la famiglia, il lavoro, la città, la società stessa.
Per questo i suoi film associano una insistenza quasi bressoniana sui volti, sulle mani o su altri dettagli del corpo umano ad una messa tra parentesi del mondo esterno, perseguita con un dosaggio estremamente accorto di campi lunghi.
In *Pane e tulipani* il tempio di Paestum monopolizza la prima inquadratura solo per dichiarare l'assoluta estraneità alla storia della fauna di turisti della domenica sulla quale la macchina andrà a carrellare svogliatamente poco dopo. Ma non appena Rosalba raggiunge Venezia, allora Soldini trattiene ogni concessione al vedutismo cartolinesco per concentrarsi sui paesaggi umani e interiori dei protagonisti: l'atmosfera magica e incantata della città ci viene restituita indirettamente, quasi promanasse e si irradiasse dalla felicità dei corpi che l'abitano. E che scelgono una vita finalmente diversa, come diversa è la Venezia che ospita la loro magnifica irregolarità: un ponticello di legno che termina zigzagando sul mare, invito a perdersi, sublime gratuità della poesia (e dei fiori). Tutta la realtà è già nell'occhio di chi guarda, dipende da come la si guarda. Questa la lezione del cinema introspettivo di Silvio Soldini.
E se gli occhiali di Pabe, nell'epilogo di *Un'anima divisa in due*, riflettono il plumbeo cielo della periferia milanese vergato dal braccio della gru che disperde le ultime tracce del campo nomadi, in quelli di Rosalba intravediamo le silhouette ondeggianti della basilica e del campanile di San Marco che svettano maestosi nel terso e luminoso cielo della laguna.

Giovanni Di Vincenzo

## Orrore quotidiano

Garage Olimpo *(Italia/Argentina 1999)*
*di Marco Bechis*

Una veloce carrellata inizia sulla superficie mossa di un mare color ocra e prosegue nella veduta aerea di una città. Terra e acqua: la prima è l'Argentina, di cui si sta per narrare una storia tremenda; la seconda è il luogo dove questa stessa storia finisce. O meglio, dove finiscono i suoi protagonisti: i desaparecidos.
Dalla sua amara esperienza personale, Marco Bechis, italiano che lavorava come maestro a Buenos Aires, arrestato e torturato per motivi politici, trae un film rosselliniano su uno dei tanti orrori dell'ultimo Novecento: la dittatura militare argentina,

Pane e tulipani

Rosetta

Garage Olimpo

che ha causato oltre trentamila vittime. Persone scomparse, gettate vive in mare. Bechis rivive la tragica esperienza di 23 anni fa con sufficiente distacco, senza cadere nella facile trappola del patetico o dell'incoerenza: il film è lucido, secco, perentorio. Solo un accenno retorico finale, con la canzone patriottica argentina in aperto contrasto con l'immagine del portellone di un aereo militare che sta per "scaricare" nell'oceano un gruppo di prigionieri.
I sotterranei del Garage Olimpo, nome in codice di uno dei 365 campi di concentramento dove si torturano indistintamente uomini e donne, giovani e vecchi sospettati di attività politiche "illecite", sono filmati con camera a spalla, senza illuminazione artificiale. Gli esterni invece sono pieni di carrelli, panoramiche, vedute aeree e illuminazione artificiale: come ha detto il regista, ciò vuol significare che la realtà dell'Argentina tra il 1976 e il 1982 era quella delle torture, mentre in superficie si conduceva una vita "normale" solo in apparenza. Gli stessi carnefici, appartenenti più o meno legalmente all'esercito, fuori dal Garage Olimpo, dove essi possono dire «Qui Dio siamo noi», sono persone esattamente uguali alle altre.
La quotidianità dell'orrore è sottolineata da questo e da altri particolari: la routine del cartellino da timbrare, i turni, l'indifferenza verso il male e il dolore causato. La vicenda di Maria (Antonella Costa), maestra diciottenne, arrestata, torturata perché rivelasse nomi e luoghi, è appena speciale perché di lei si innamora un carnefice. Ma neanche questo la salverà: c'è solo il tempo per un giro nel mondo esterno, l'ultima inutile telefonata alla madre (già uccisa da un militare), l'ultimo pasto, l'ultimo amplesso. E poi il ritorno, quando è già pronto il camion che la porterà alla morte.
Convinto che la violenza non si può rappresentare, Bechis descrive, mostra, ripete cose viste e sentite: di qui l'accenno a Rossellini e alla famosa affermazione «La realtà è lì: perché manipolarla?». Il maestro si riferiva qui, oltre che al montaggio, anche alla necessità quasi impellente di mostrare l'esistente nella sua purezza fenomenologica, senza strappi o accenti affabulatori. Bechis sembra compiere la stessa operazione: questa è la storia vera di un regime repressivo, questo è ciò che è successo.
*Garage Olimpo* è solo implicitamente un film d'accusa contro i vertici militari, che non si vedono mai (eccetto un piccolo capo, detto "il Tigre", fatto saltare in aria da una ragazzina militante): il vero imputato è la persona normale, "l'impiegato delle sevizie", che alla fine del suo turno va a mangiare al bar. Qui il film, pur compiendo una scelta giusta e interessante, perde leggermente in efficacia, mancando l'occasione di individuare in qualche modo un movente: troppo poco la morte del Tigre, che è soltanto un pesce piccolo. Anzi, le modalità della sua morte fanno quasi pensare ad un povero padre di famiglia assassinato da una terrorista. Nessuno ha colpa? Se Bechis ha voluto rappresentare l'impunità di cui ancora oggi godono i carnefici di allora, allora ci è riuscito pienamente: chiunque assista a fatti del genere vorrebbe vedere il volto del male; ma *Garage Olimpo* sembra dire che il male non ha volto. Chissà se questo film potrà essere decisivo nel recuperare la memoria storica di queste tragedie dimenticate.
Speriamo che la partecipazione produttiva di RAI e Tele+ significhi qualcosa e che in Italia si producano ancora pellicole così. I numerosi premi e riconoscimenti già ottenuti testimoniano la riuscita e l'interesse di un film come questo.

Enrico De Lotto

## L'immagine e il corpo

Rosetta *(Francia — Belgio 1999)*
*di Luc e Jean Pierre Dardenne*

Mai titolo di un film fu più conciso ed azzeccato: *Rosetta* è un primo piano di un'ora e mezza su un unico personaggio, seguito (o meglio, inseguito) insistentemente dalla macchina a mano in ogni azione quotidiana, in ogni gesto.
Tecnicamente si tratta quasi di un reportage, sensazione data anche dal carattere "monco" del film, che inizia a storia già avviata e si interrompe a metà di una scena (nel senso che ne vengono tagliati gli sviluppi logici).
I Dardenne basano il loro film su tre "rifiuti" aprioristici: 1) non "costruire" mai le azioni di Rosetta; 2) non "spiegare" mai la sua psicologia; 3) non curarsi mai degli altri personaggi. Nel primo caso si tratta del rifiuto del montaggio interno ad un'azione: gli stacchi avvengono soltanto nei cambi di scena (cioè a segnalare le ellissi) o quando la cinepresa a spalla non riesce più a seguire il personaggio che corre in spazi troppo ampi. Da qui l'utilizzo esclusivo della macchina a mano, appunto, e di lunghi piani-sequenza.
Nel secondo caso si eliminano sistematicamente i dialoghi artificiosi che spieghino il perché dei comportamenti (spesso alquanto strani) di Rosetta e di conseguenza anche i suoi sentimenti, soprattutto quelli verso il ragazzo. Il risultato è la scarnificazione totale dei dialoghi, veramente essenziali. Tutto è lasciato allo spettatore, che non ha altro che ciò che vede per capire; e, se quasi sempre si può trovare una ragione per quello che Rosetta fa, rimane il grande perché del suo autolicenziamento finale: desiderio di curare la madre alcolizzata? Senso di colpa per il tradimento verso Riquet?
La risposta rimane nascosta dietro il suo volto in lacrime dell'ultima inquadratura.
Nel terzo caso l'effetto è in sostanza l'assenza dei controcampi: qui i registi eliminano totalmente una delle tecniche imperanti nel cinema, preferendo rimanere sul volto della protagonista che non staccare su quello dei personaggi di contorno, tutti ridotti a semplici sparring partner su cui rimbalzano i gesti di Rosetta. La cinepresa ne segue lo sguardo in varie occasioni, ma sempre in piano-sequenza, con brevi panoramiche che ritornano irresistibilmente su di lei, quasi che l'immagine sia legata al suo corpo come ad un elastico.
Già interessante per queste soluzioni linguistiche estreme, coerenti con la scelta narrativa, il film si concede anche alcune immagini davvero notevoli. Soprattutto quelle dove si inserisce un umorismo pirandelliano, più serio che divertente, ridicolo tanto da far pensare. Oltre alla scena in casa di Riquet, il ragazzo che si innamora di Rosetta, pensiamo in particolare a quella del secondo licenziamento di lei, quando cerca di convincere il "principale" a tenerla nel laboratorio della pasticceria. Vediamo Rosetta correre all'impazzata reggendo un sacco di farina (azione che aveva da poco imparato nel nuovo lavoro) e il capo inseguirla gridando «Dammi il sacco!». La scena è ridicola e forse anche divertente, finché lei non cade in lacrime sul sacco stesso, stringendolo disperatamente. Simbolica è la scelta di un oggetto come la farina, elemento primario che serve a fare il pane, esso stesso simbolo del risultato del lavoro ("guadagnarsi la pagnotta") e della sopravvivenza: Rosetta si aggrappa quindi metaforicamente al lavoro come puro sostentamento, come mezzo per una vita dignitosa, per non «finire in un buco nero», frase ripetuta come una preghiera ogni sera prima di dormire.

Enrico De Lotto

**Chaplin autore cinematografico**

«Uno dei pochissimi uomini nati col genio della critica — John Ruskin — si propone, in un suo libro su Venezia, di spiegare la bellezza dei capitelli eretti sulle colonne della Piazzetta. Andando a casa per la colazione — suggerisce al lettore — compra un etto di groviera. Poi a tavola ritaglia con la massima diligenza un cubetto di questo formaggio. Comincerai a capire il problema: come lavorare questo cubo, in modo che la sua parte superiore regga la statua e l'inferiore si adatti al cilindro della colonna? Ruskin promette che, in capo a un quarto d'ora di questa scultura nel formaggio, il suo discepolo si sarà trasformato nel più fine intenditore d'arte, almeno per ciò che concerne i capitelli della Piazzetta».

Se pure il cinema — prosegue Giacomo Debenedetti in uno dei suoi ultimi e più acuti saggi dedicati al destino narrativo del cinematografo — non è un capitello della Piazzetta, riesce difficile pensare che lo studioso Francis Bordat non si sia servito di metodi gustosi almeno quanto quello ruskiniano del formaggio per smantellare criticamente pregiudizi di lunga data, secondo i quali la scrittura filmica chapliniana non rifletterebbe impronte stilistiche originali e significative e avallerebbe altresì la celebre affermazione di Epstein che riconosce a Chaplin il ruolo di geniale sfruttatore del mezzo cinematografico, anziché quello di servitore brillante dello stesso.

Bordat, nel suo recente *Chaplin cinéaste* (Éditions du Cerf, Paris 1998) ritaglia pazientemente i "capitelli" storico-analitici su cui poggiare le proprie confutazioni di una serie di accuse, prima fra tutte quella di "arcaismo", mosse al regista dalla critica dalla seconda metà degli anni Trenta, in occasione dell'uscita di *Modern Times*. Costruisce così attorno al tempio dell'opera chapliniana un colonnato che delimita e chiarisce il punto da cui partire per avventurarsi con occhi istruiti nel cuore delle scelte registiche e discorsive.

A monte del lavoro di Bordat non vi sono "partiti presi" che indirizzino forzosamente la ricerca verso risultati precostituiti. Lo studioso francese non costruisce cioè la propria tesi specularmente rispetto a quelle che intende rigettare, ma evidenzia il contributo registico di Chaplin all'elaborazione di quel "classicismo" hollywoodiano che è il risultato ultimo di una lunga serie di interventi di limatura stilistico-discorsiva stratificatisi negli anni.

Gli studi di Barry Salt, David Bordwell, Janet Steiger e Kristin Thompson non a caso vengono a più riprese chiamati in causa nel corso del libro per evidenziare, anche statisticamente, concordanze, discordanze e scarti significativi che i film di Chaplin presentano rispetto alle grandi produzioni coeve degli *studios* americani. Leggibilità e trasparenza, fine ultimo del lavoro chapliniano, divengono così funzionali all'elaborazione di un personale classicismo che (come pochi hanno notato, e fra questi Gerald Mast nel suo *The Comic Mind*) si concede il lusso di connotarsi in senso esteticamente innovatore nella prima metà dell'opera e apertamente conservatore, remando contro l'onda lunga della prassi stilistica hollywoodiana, nella seconda.

Bordat ha dei meriti: innanzitutto si impegna ad allontanare dall'opera di Chaplin l'ipoteca dell'"anticinematograficità" che, come ricordato nell'introduzione, ha da cinquant'anni a questa parte lavorato a favore di una netta svalutazione e di una totale incomprensione degli ultimi film. Gli studi formalisti e semiologici trovarono per le proprie indagini terreno più fertile nelle opere di Keaton e di altri comici maggiori e minori, giudicando lo stile chapliniano troppo facilmente "leggibile". Necessaria si è rivelata quindi per l'autore un'ampia recensione delle marche stilistiche della regia chapliniana, sempre discrete, spesso impalpabili ma concrete e importanti nell'economia di una trasparenza significante del discorso filmico.

Lo spazio dedicato all'analisi di questi stilemi, costanti sobrie e non marcate, è dedicato equamente a tutte le fasi creative di Chaplin, non a svantaggio del periodo a matrice più scopertamente slapstick dei lavori di uno e due rulli *Keystone* ed *Essanay* (1914-'15). Diversamente quindi da quanto si riscontra nei lavori critici di chi è interessato a evidenziare il lavoro di progressiva elaborazione del personaggio a fronte di una diminuita importanza dei caratteri della "maschera", da cui deriva una maggior attenzione rivolta ai film a più lungo metraggio. I sistemi (parzialmente) conclusi dei lavori di uno e due rulli non possono essere valutati e studiati esclusivamente sulla bilancia dell'organicità e della coerenza strutturale-narrativa, ma chiedono di essere interpretati a partire da livelli contestuali e retorici differenti da quelli dei lungometraggi.

Interessa in primo luogo a Bordat stabilire dei parametri critico-analitici che consentano di interpretare l'opera di Chaplin nel suo farsi, arricchita strada facendo da riflessi consecutivi che si riverberano da una fase all'altra. E qui sta il nodo del problema: cosa fa di Chaplin un cineasta, un autore che connota i codici cinematografici di quella luce particolare che possiamo chiamare "stile", emergenza personale dell'autore nel testo?

Innanzitutto il controllo e l'elaborazione di soggetto e sceneggiatura, in relazione alla padronanza del mezzo, anche in assenza di marche stilistiche forti. E ancora, il controllo assoluto sul materiale girato e distribuito; la direzione sicura degli attori e di se stesso; l'abilità nella costruzione dello spazio più funzionale alla messa in inquadratura e una particolare sensibilità per la scelta di ogni elemento del profilmico; la possibilità di lavorare in tutta tranquillità, toccato solo marginalmente dalle logiche incalzanti dell'industria; la capacità di esprimere una poetica coerente, sfaccettata e votata all'arricchimento; la consapevolezza di essere un autore-attore, in grado non di sommare due mestieri, bensì di sintetizzarli; l'amore infine per la propria opera e l'impegno perpetuo alla salvaguardia della sua integrità.

Dall'insieme di tutto questo si avrà un cineasta, e poco importa che per quarant'anni prova della povertà e dell'arcaismo registici chapliniani siano state considerate la scarsità e l'inadeguatezza dei movimenti della macchina da presa, che diversamente impiegati sarebbero entrati in concorrenza con la mobilità dell'attore protagonista. Bordat, in uno dei capitoli più appassionati della sua monografia, affronta la questione da un punto di vista completamente opposto, interrogandosi sulla validità di certe «gerarchie della creatività» stabilite all'interno della gamma dei movimenti di macchina possibili. Per restare al solo microcosmo narrativo del gag, tanto più originalmente creative e precise saranno le scelte formali adottate, quanto più il movimento (o l'assenza di movimento) della mdp sarà funzionale alla realizzazione degli effetti ricercati e alla costruzione del senso comico.

Tesi spinosa da dimostrare, quella dell'originalità registica di Chaplin, se non sostenuta da una conoscenza profonda del testo filmico. I pregiudizi critici non reggono ad una attenta visione dei film. Certo, ci vuole sempre qualcuno che si impegni a percorrere le strade battute dai meno, e che intervenga nel contesto di un discorso su cui non è stato detto ancora tutto.

Alessandro Faccioli

## Salvate il partigiano Johnny

La presentazione all'edizione 2000 della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia di un film tratto dal capolavoro di Beppe Fenoglio ha subito incontrato il mio desiderio di vedere finalmente un bel film contemporaneo sulla Resistenza. Così, quest'anno sono andato a Venezia soprattutto per due film: *Il partigiano Johnny*, e *Il dolce cinema* in versione completa. Scorsese ha mancato l'appuntamento, e non mi è restato che Guido Chiesa.

In tutte le sezioni della Mostra la presenza di film italiani è stata considerevole (anche per la volontà di riaffermare la forza della produzione nazionale dopo la sua quasi totale assenza all'ultimo festival di Cannes) ed ha ricevuto nel complesso un'accoglienza generosa: dei quattro film in concorso solo *Il partigiano Johnny* ha incontrato freddezza e delusione, nei termini di un rifiuto talmente violento che, più che ai difetti del film, sembra riconducibile ad aspettative troppo elevate, o a una ben poco critica predisposizione alla polemica strumentale.

Un'accoglienza tanto feroce mi è dispiaciuta più dei difetti del film, che pure ci sono e sono sensibili, e mi è sembrata degna di peggior causa. Questo articolo vuole invitare a una riconsiderazione più serena e disponibile del film di Chiesa, sottraendosi alla troppo facile tentazione di contribuire alla pioggia di mazzate che ha ricevuto al festival.

Alla vigilia della presentazione del film le mie aspettative trovano qualche incoraggiamento. Il manifesto che campeggia davanti al Casinò è bello, e il press-book testimonia un impegno tutt'altro che superficiale nella traduzione filmica del romanzo di Fenoglio: un budget impegnativo per una produzione italiana, uno sforzo serio di documentazione e di aderenza alla realtà storica per quanto riguarda luoghi, ambienti, costumi ed accessori — si è scelto persino di girare in autunno e in inverno, un periodo problematico per le riprese, pur di fornire una rappresentazione il più possibile autentica degli eventi narrati. Così, è con speranza e fiducia che nel pomeriggio del 3 settembre mi reco alla prima proiezione del film per gli accrediti Stampa ed Industry, al Palagalileo.

Il film parte bene. I titoli di testa scorrono su *newsreel* dell'epoca, mentre ascoltiamo l'annuncio radio dell'armistizio, altri comunicati inglesi, americani e tedeschi, e il messaggio di Mussolini dopo la liberazione dal Gran Sasso. La voce over di Johnny accompagna fin dall'inizio l'azione, dandoci accesso ai suoi pensieri e surrogando nella prima persona del protagonista le funzioni del narratore in terza persona del romanzo (quasi sempre focalizzato sul personaggio principale).

Man mano che il film prosegue il mio speranzoso entusiasmo si affievolisce, e avverto sempre più la presenza di qualcosa che non funziona.

Alla fine della proiezione, mentre sui titoli di coda le luci di sala si accendono a metà, mi guardo attorno un po' desolato, con quel tipico senso di disagio e imbarazzo che ho imparato ad associare al finale di tanti, troppi film italiani.

Gli applausi sono brevi e tiepidi, si odono dei fischi, e un grido: «Vergogna!» gela la sala sfollante.

Non condivido una reazione tanto eccessiva, ma non riesco neppure a nascondere una certa delusione che mi impedisce di tentare con convinzione una qualche difesa del film. Ho poca voglia di parlarne, sento il bisogno di pensarci su e magari di rivederlo: la mattina seguente decido così di sacrificare qualche altro film per assistere alla seconda proiezione de *Il partigiano Johnny*, in sala Perla.

La seconda visione mi aiuta a chiarirmi le idee sui pregi e difetti del film.

Un ottimo lavoro è stato condotto sull'ambientazione, sulle scenografie (Davide Bassan), sui costumi (Marina Roberti).

La fotografia (Gherardo Gossi) è molto curata e convincente, mai innaturale; particolari procedimenti tecnici sono stati adottati per smorzare i colori ed esaltare i chiaroscuri, in modo da suggerire la cupezza e la pesantezza del momento storico.

Il cast è all'altezza del suo compito e lo svolge con dignità. Ero un po' diffidente sulla scelta di Stefano Dionisi per il ruolo di protagonista: la freddezza e distanza dell'attore vengono qui confermate, e non aiutano certo a sollecitare l'identificazione dello spettatore, ma il suo aspetto fisico è molto adatto al ruolo; quanto a questo, l'unico davvero fuori parte mi sembra Claudio Amendola nei panni del comandante Nord. Nel romanzo, Nord è un uomo bellissimo, da togliere il fiato per l'ammirazione in chi lo incontra: «L'uomo era così bello quale mai misura di bellezza aveva gratificato la virilità, ed era così maschio come mai la bellezza aveva tollerato d'esser maschia. [...] L'aurea proporzione del suo fisico si manifestava fin sotto la splendida uniforme, nella perfezione strutturale rivestita di giusta carne e muscolo». Amendola sarà tante cose, ma bellissimo non è.

Il punto dolente della messa in scena sono le scene d'azione, chiassose, concitate e confuse senza essere efficaci, con ampio uso di panoramiche "a schiaffo", di riprese con la macchina a mano e di altre soluzioni analoghe. Anche nel romanzo le descrizioni degli scontri e delle fughe sono tutt'altro che chiare; però sono suggestive, evocative. Non si capisce quasi niente di quanto si va leggendo, ma se ne vive la tensione, le sensazioni, le emozioni, come se si fosse presenti e coinvolti nell'azione. Il film si sforza, senza riuscirvi, di trovare un'analoga soluzione espressiva.

La musica (Alexander Balanescu) è spesso invadente; appare importuna soprattutto nelle scene di battaglia, soffocando e invalidando i notevoli sforzi fatti per creare degli effetti sonori convincenti e realistici. Non è d'aiuto nemmeno il fatto che chi venga colpito trovi sempre il tempo di gridare "Aaah!" prima di morire; dopo *Salvate il soldato Ryan* certe convenzioni non sembrano più accettabili, e risultano qui tanto più irritanti quanto più in contrasto con il realismo accurato di altri aspetti della rappresentazione.

Quanto alla fedeltà del film al romanzo, *Il partigiano Johnny* di Fenoglio pone dei problemi del tutto particolari, perché esistono diverse versioni del testo letterario. Fenoglio ci ha lasciato due successive stesure del romanzo, e anche queste non sono che il residuo di un ampio progetto narrativo, con protagonista Johnny, che copriva l'intero periodo 1940-1945: verso la fine degli anni Cinquanta Fenoglio ne rimaneggiò la parte iniziale (sugli anni 1940-1943) dotandola di un finale autonomo e pubblicandola col titolo di *Primavera di bellezza*; nello stesso tempo, rinunciò a sviluppare il resto del romanzo, che giacque incompiuto tra le sue carte inedite fino a quando, nel 1968, Lorenzo Mondo lo riportò alla luce con un'abile operazione editoriale che, assemblando la prima e la seconda redazione secondo criteri di gusto, propose un testo certo lacunoso e filologicamente arbitrario, ma anche unitario, affascinante e leggibile: è, questa, l'edizione che ha reso celebre presso il grande pubblico il romanzo e il suo autore, attirando su di lui la duratura attenzione della critica.

L'interesse per Fenoglio crebbe al punto che, caso insolito per un autore contemporaneo, già nel 1978 — ad appena quindici anni dalla sua morte — uscì l'edizione critica delle sue *Opere* complete per la direzione di Maria Corti: la pubblicazione in questa sede delle due stesure originali de *Il partigiano Johnny* svelò tutta l'arbitrarietà dell'edizione Mondo, che rimase tuttavia il testo di diffusione corrente fino a quando, nel 1992, Dante Isella propose un nuovo montaggio dei testi, questa volta regolato da criteri filologici: la seconda stesura fin dove possibile, e per il resto del racconto la prima, sempre in modo dichiarato; è, questo, il testo attualmente proposto dalla collana dei Tascabili Einaudi. Quale che sia la versione a cui facciamo riferimento, occorre tenere presente che si tratta sempre di un'edizione postuma di un materiale provvisorio ed incompiuto che Fenoglio avrebbe ancora riscritto se avesse avuto l'occasione di portarlo a termine.

Pur in un quadro testuale così incerto, la figura di Johnny emerge solida e ben definita, e questo vale anche per lo stile, una «lingua di fuoco», espressionistica, icastica, che colpisce per la presenza frequente di espressioni in inglese. Non si tratta di un vezzoso sperimentalismo: probabilmente l'intera prima stesura del romanzo fu scritta in lingua inglese, la vera passione di Fenoglio; solo in seguito la tradusse in italiano. Le espressioni in inglese restavano come soluzione provvisoria in attesa che l'autore ne trovasse un'adeguata versione in italiano, e venivano via via eliminate nell'approssimarsi alla stesura definitiva.

Gli sceneggiatori, Guido Chiesa e Antonio Leotti, hanno deciso di basare il loro lavoro sulla prima stesura del romanzo, la più ricca di dettagli e di episodi, e la più aspra verso i partigiani comunisti.

Come in ogni lavoro di riduzione, è stato necessario un ingente lavoro di selezione, di potatura, di trasposizione e di condensazione dei vari elementi narrativi. Per quanto posso giudicare (ho letto il romanzo nell'edizione Mondo e ho consultato l'edizione Isella: entrambe seguono la prima stesura all'incirca per la prima metà del romanzo), sul piano della trama la trasposizione è intelligente e fedele. Gli episodi più importanti del testo letterario sono tutti presenti nel film. Quanto alle differenze, spicca la vicenda di Sonia (una partigiana dell'entourage di Nord), una figura assente nelle versioni del romanzo a me note: probabilmente si tratta di un personaggio eliminato dallo stesso Fenoglio nel passaggio dalla prima alla seconda stesura (non ho potuto verificare). Colpisce, poi, l'insistenza di Johnny (ma anche di Sonia) su

una scelta di volontaria castità, collegata all'impegno nella guerra civile in atto. Ad esempio, così Ettore a Johnny quando si recano a Santo Stefano: «Tu, sempre col voto di castità?», e Johnny: «Perché, è finita la guerra?». E ancora Johnny, quando rifiuta le avance di Elda: «Ho giurato a me stesso che...», Elda: «Nemmeno stasera? Potrebbe essere l'ultima».

Nell'edizione Mondo questa scelta di astinenza non è mai così esplicita; così, alla fine della conferenza stampa ho avvicinato lo sceneggiatore, Antonio Leotti, per chiedergli di questa curiosa insistenza: mi ha assicurato che non è una sua invenzione, ma si tratta di uno dei dati caratteristici della prima stesura del romanzo: lì Johnny si esprimerebbe esplicitamente in tal senso. Ho provato a verificare su quella parte della prima stesura che è riportata nelle edizioni a me accessibili: non ho trovato dichiarazioni esplicite, al massimo una possibile scelta di castità è solo suggerita, e molto debolmente, dal comportamento del protagonista.

Ho potuto fare solo una verifica parziale, ma credo che il meno che si possa dire è che questo elemento sia stato messo fortemente in rilievo in fase di stesura della sceneggiatura.

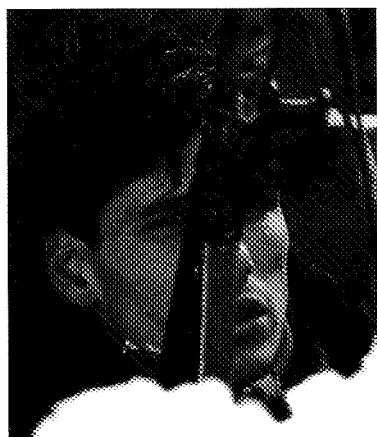
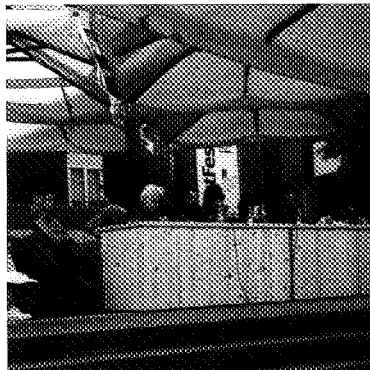
La figura di Johnny emerge in modo coerente, delineando i suoi caratteri tipici: la passione per la letteratura inglese, la ferma determinazione nella scelta di campo — eppure, il Johnny di Dionisi resta freddo e lontano dallo spettatore. La fedeltà contenutistica e il rispetto del tono antiretorico del romanzo non sembrano essere sufficienti a restituire il calore espressivo dello stile di Fenoglio, la sua capacità di investire e trascinare il lettore con una lingua complessa, inventiva, ricca di neologismi. Al Johnny filmico manca la capacità di emozionare fino in fondo, di comunicare l'intensità emotiva delle proprie scelte, e questo sembra essere solo una delle conseguenze di una scelta generale di attenuazione dei toni espressivi del romanzo.

È certo, infatti, che il film ha attenuato di molto gli spunti polemici relativi ai contrasti tra partigiani "rossi" e "azzurri" (comunisti e badogliani), e tra partigiani in genere ed eserciti alleati. Nel testo di Fenoglio l'opposizione accesa tra "rossi" e "azzurri" è costante, e minaccia di continuo di degenerare nello scontro armato; nel film tutto si risolve in una bonaria rivalità, quasi campanilistica, tra due fazioni piuttosto simili tra loro.

Nel romanzo si accenna all'appello del generale Alexander, all'origine dello sbandamento invernale delle forze partigiane tra 1944 e 1945; nel film questa scelta disastrosa appare come una decisione episodica e locale, un'iniziativa del comandante Nord. Questa attenuazione delle asprezze è comprensibile, ma si rivela una scelta controproducente, ed è forse il principale difetto del film. L'intenzione è di evitare le strumentalizzazioni e le polemiche gratuite, sempre in agguato nel sistema politico e mediatico contemporaneo; ma in questo modo il film si appiattisce, si infiacchisce, la narrazione perde di forza e di vigore.

Così, *Il partigiano Johnny* sembra confermare l'annosa difficoltà del cinema italiano a parlare di Resistenza in modo disinvolto e convincente; ma i difetti che, in varia misura, caratterizzano la maggior parte dei tentativi in questa direzione, a modo loro, non sono privi di significato, e finiscono, certo al di là delle intenzioni, per parlarci dell'Italia del loro tempo, e in quest'ultimo caso, dell'Italia di oggi.

Dopo la conferenza stampa ho sentito qualcuno difendere *Il partigiano Johnny* con veemenza: «Un film necessario». Certo, ciò non toglie che sia anche un film in parte non riuscito; ma forse un film "necessario" non può costituzionalmente essere un bel film: perché deve nascere dal disagio, dall'indignazione, dall'impaccio, e non può non portare in sé i segni di questa origine. È nel necessario imbarazzo della messa in scena che possiamo cercare il valore e la salvezza del film di Guido Chiesa.

Aldo Lazzarato

Il partigiano Johnny

## Delitti senza castighi

*Mystfest, Cattolica 29 giugno - 1 luglio 2000*

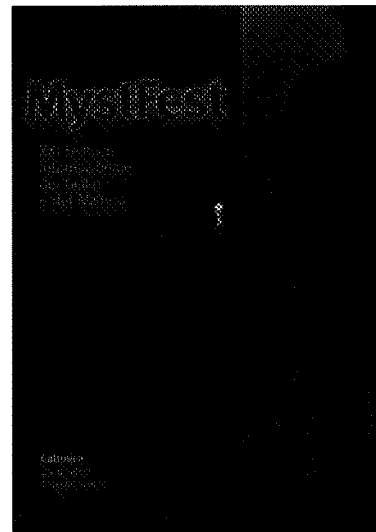
Mi dichiaro colpevole. Colpevole di aver pensato per anni che il genere giallo fosse frequentato unicamente da noiosi coltivatori di orchidee, da maggiordomi in cerca della prossima vittima, da investigatori con laceri impermeabili, da vecchiette invadenti. Nulla di tutto ciò: a Cattolica, al rinato "Mystfest" (dopo l'esperienza collettiva di "Adriaticocinema"), ho visto piccole folle di appassionati lettori e scrittori, registi e spettatori festanti e contenti di aver ancora un posto per incontrarsi e discutere sulle infinite sfumature del giallo. Giuseppe Petronio, che da più di vent'anni si occupa di letteratura gialla, ha sintetizzato "cromaticamente" il genere in questione con le parole: "tante varianti con una dominante". Giallo, horror, mystery, noir, poliziesco sono termini e generi che dal 29 giugno al 1° luglio hanno pacificamente invaso la cittadina della riviera offrendosi a lei in varie forme e con diversi mezzi: fumetti, radio, televisione, libri, film, convegni.

La breve durata del festival non ha permesso una competizione di film e il direttore di quest'anno, Alberto Farassino, si è impegnato nell'organizzazione di eventi che permettessero aperti confronti e discussioni sullo stato attuale della produzione gialla in Italia.

Impegnativo da seguire, per il numero di interventi concentrati in due mattinate, è stato il convegno "Topografia dei delitti di carta". Come avvicinarsi meglio alla varietà e complessità del panorama italiano di libri gialli se non percorrendo la penisola palmo a palmo e avvalendosi di contributi di critici e scrittori che a quelle regioni sono saldamente legati? Sul palco del Salone Snaporaz si alternano vecchi studiosi, intenti ad attribuirsi il merito di aver "sdoganato" il giallo, di averlo cioè fatto uscire da ciò che era stata definita con spocchia "paraletteratura", e narratori istrionici o compassati che parlando di delitti reali o totalmente inventati raccontano la loro città, la loro provincia.

Torino viene introdotta da Bruno Gambarotta (tra i coordinatori di molti incontri) come una città "mandarina", strutturata su più classi ben distinte, doppia e dalle molteplici e necessarie vocazioni (positiviste, militari, industriali), una città che diviene la silenziosa protagonista dei libri di Corrado Farina (regista momentaneamente prestato alla carta, come lui stesso precisa) che ama ricordare la Torino sommersa ben rappresentata in *Profondo rosso* di Dario Argento, e anche luogo degli esordi letterari di Fruttero & Lucentini. Bruno Brunetti ci conduce alla scoperta di una Milano che sembra la piccola capitale del giallo (ricordo l'esistenza sul suo territorio dell'attivissima Libreria Sherlockiana): essa viene tratteggiata romanticamente e liricamente negli anni Venti e Trenta dalle parole di Renato Olivieri; dipinta violentemente negli anni Sessanta da Giorgio Scerbanenco; percorsa da fremiti underground negli scritti di Andrea Pinketts che vede la sua città popolata da «gente che ammazza il tempo prima di essere ammazzata o per non esserlo» e che identifica la Milano degli anni Novanta come «da vomitare» opposta a quella «da bere» degli anni Ottanta (Pinketts si è rivelato l'animatore-ombra del festival: perennemente con una birra in mano, il senso della frase ben affilato sulle labbra e uno sguardo alcolico alle bellissime hostess di sala); ancora Milano è indagata da Carlo Oliva che vede nel giallo «la letteratura della crisi e della rottura» e la possibilità di scavare nei meccanismi della società. Luigi Surdich ci parla della Liguria che negli ultimi trent'anni ha potuto trovare nella sua cronaca innumerevoli storie misteriose da portare sulla carta e altrettanto sembra essere successo nell'ambiente del giallo triestino che, come dice il critico Roberto Curci, «un posto all'ombra lo merita». Quello che pare un curioso *mystery tour* prosegue sulle strade del Triveneto di cui Massimo Carlotto (diviso tra Veneto e Sardegna) traccia una mappa composta da fabbrichette e percorsa dalla criminalità mondiale che si è lentamente sostituita alla mafia del Brenta. In Emilia incrociamo i notissimi Loriano Machiavelli e Carlo Lucarelli (i loro personaggi hanno recentemente preso vita anche sul piccolo schermo). E poi ancora ci inoltriamo nella Toscana gialla svelata dallo studioso Marco Villoresi che ci ricorda *I misteri di*

*Firenze* dell'insospettabile Carlo Collodi; affrontiamo la Roma di Carmen Iarrera e di Danila Comastri Montanari; la Napoli che nel 1908 produsse una delle prime traduzioni italiane dei libri di Sherlock Holmes, che negli anni Settanta ospitò il talento di Attilio Veraldi, e che ora promuove discussioni e scritture "gialle" grazie all'associazione "Il pozzo e il pendolo"; etc. etc.
Sono state due mattine, quelle dedicate alla topografia dei delitti di carta, forse un po' troppo intense per numero e qualità degli interventi, ma che hanno sicuramente fatto intravedere un panorama italiano sfaccettato ed ambiguo (nell'accezione migliore del termine), presentandoci un paese di giallisti non più rinchiusi in un inutile bozzettismo e nella sterile imitazione di modelli stranieri, ma, anzi, attenti all'evoluzione della società contemporanea analizzata partendo da delitti e segreti delle loro terre.
I pomeriggi del Mystfest prevedevano invece proiezioni video di indimenticate glorie Rai come *Il segno del comando* (la cui prima puntata è stata presentata dal suo sceneggiatore Giuseppe D'Agata), *Le inchieste del Commissario Maigret, FBI Francesco Bertolazzi investigatore, Le avventure di Laura Storm* e molte altre. Una scelta riuscitissima questa di mostrare il "poliziesco" italiano (anche se spesso ambientato altrove) di un tempo per poi passare nella giornata conclusiva alle produzioni di fiction attuali come *La squadra*, serie giunta ormai al terzo anno. A conclusione e a coronamento di queste visioni pomeridiane in cui abbiamo (ri)trovato Ugo Pagliai, Turi Ferro, Ubaldo Lay, e tanti altri attori che per anni hanno accompagnato le famiglie italiane in tempi di monopolio Rai, sabato 1 luglio si è tenuto un vivace incontro in Piazza del mercato con gli autori, attori e produttori della nuova fiction poliziesca tv. Incominciata come un'innocente presentazione di alcune serie già girate o di prossima produzione, la discussione ha poi cambiato direzione giungendo a lambire argomenti apparentemente tabù: la fiction tv gialla ha ucciso il cinema di genere? Pare di sì a giudicare da ciò che è accaduto al film *Metronotte* di Francesco Calogero, ripresentato al pubblico del Mystfest, e che la scorsa primavera rimase sugli schermi italiani pochissimi giorni causa la scarsissima affluenza di pubblico. Il film, in sintesi, è bello ove il regista ha potuto mantenere la sua libertà d'azione (il soggetto, la colonna sonora, le ambientazioni sono a mio parere ottime) e vacilla nelle parti in cui Calogero ha dovuto sottostare ai dettami dei produttori.
Dalle parole del regista si è evinto che la presenza di Diego Abatantuono nel cast fece propendere (erroneamente) per delle battute "divertenti" anche quando erano fuori luogo: un film notturno e per lo più ben realizzato che avrebbe dovuto ricevere più attenzione e che invece non ha attirato il pubblico, probabilmente a casa a vedere sul piccolo schermo qualche nuova puntata di *Linda e il brigadiere* o simili. Sì, la fiction televisiva sembra nuocere al cinema di genere che, se viene prodotto, fallisce al botteghino (si pensi a *L'ultimo capodanno* di Marco Risi o a *Nirvana* di Gabriele Salvatores). I gusti del pubblico sono addomesticati, stranamente, da sceneggiatori che rivelano curiose origini: l'ideatore delle storie di *La squadra* è australiano (la produttrice della serie ammette con candore che non è stato facile spiegargli la realtà italiana). Alcuni professionisti del settore presenti all'incontro hanno parlato di «imbarbarimento antropologico» e di «collassamento intellettuale» con riferimento al pubblico della fiction italiana contemporanea, altri (tra cui Corrado Farina, ma anche uno dei due Manetti Bros. presenti con *Scums* al festival), più realisticamente, hanno ribadito che l'omologazione globale tra televisione e cinema sta uccidendo quest'ultimo. Difficile dargli torto quando Antonio Tibaldi, regista del film tratto da *Lupo mannaro* di Carlo Lucarelli, ammette senza falsi pudori che quando gira non si chiede neanche più se sia un prodotto destinato al piccolo o grande schermo, per lui non fa differenza.
Le serate festivaliere si sono divise tra piccoli momenti di mondanità (Anna Falchi è stata nominata Lady Mystfest), premiazioni (il XXVII Premio "Gran Giallo Città di Cattolica" è stato assegnato a Roberto Santini per *L'assaggiatore di caffè*), proiezioni sul grande schermo (molto bello il Teatro della Regina che ha ospitato i numerosi spettatori).
Dopo il suo passaggio al festival di Cannes, è stato proiettato in apertura del Mystfest il curioso, e per nulla rassicurante, *Shadow of the Vampire* di Elias Merhige. La pellicola è una sorta di sanguinosa e impressionante ipotesi sugli avvenimenti accaduti sul set del film *Nosferatu* di F.W. Murnau. Il film è tutto giocato sulla Vita che imita l'Arte e viceversa, sulle mille forme del Desiderio, sul dispositivo cinematografico che vampirizza ciò che riprende e probabilmente anche chi osserva da comode poltrone.
Contemporaneamente in sala ci si può sentire anche più vampiri-voyeur del solito: la pellicola mostra generosamente tutto ciò che non avremmo voluto sapere su *Nosferatu* ma che magari ci siamo divertiti ad immaginare.
La seconda serata è stato proiettato il francese *Scènes de crimes* di Frédéric Schoendoerffer: presentato come un classico film giallo è sembrato poco curato a livello formale e spesso confuso nel procedere della trama (due investigatori, uno giovane ed uno ormai alla fine della carriera, alla caccia di un serial killer).
Sabato sera il divertimento è stato maggiore (anche se un po' frivolo) con *Il sapore del sangue* (Clay Pigeons), distribuito in Italia subito dopo, dell'americano David Dobkin: anche qui un serial killer ma meno classico e più divertito, il tutto condito da gran ritmo, belle musiche e prestanti attori (Vince Vaughn, Joacquin Phoenix e Georgina Cates).
Per chiudere in "bellezza" ogni sera gli spettatori più audaci, forti di stomaco e per nulla timorosi hanno potuto ammirare (sotto il nome "Muse gialle") degli esempi di *Guinea Pigs*, serie di film del Far East che potremmo situare agli incerti confini dello snuff movie: contaminazione dei corpi, sperimentazioni genetiche e molto sangue hanno accompagnato queste visioni notturne che comunque in Italia sono difficilmente ripetibili.
Un'ultima nota per un triste comunicato che il direttore del Mystfest Alberto Farassino ha letto durante le giornate.
Il Ministero per i Beni e le Attività Culturali non ha erogato al festival i contributi promessi (e sempre elargiti nelle edizioni passate) con la seguente assurda motivazione: «mancanza di validità culturale e originalità del progetto».
In tre giorni si è parlato di giallo e mistero veicolati tramite carta, celluloide, video, internet, radio e televisione, mostrando la ricca produzione italiana e discutendo anche di quella straniera: forse le commissioni dovrebbero svolgere delle indagini e verificare le fonti prima di emettere simili giudizi.

Valentina Cordelli

## «The Cell»: un incubo ad occhi aperti

*The Cell* è il primo lungometraggio del giovane regista indiano Tarsem Singh, già creatore di numerosi spot pubblicitari e videoclip musicali, ospitati in una collezione permanente al Museum of Modern Art (Moma) di New York.
Il film, presentato nella sezione «Sogni e Visioni» della 57ª edizione della Mostra del Cinema di Venezia, ha immediatamente scatenato giudizi contrastanti. Molti l'hanno considerato un videoclip dalle proporzioni dilatate, altri invece un *cult-movie* del genere fantasy-horror. Certo è che non sembra apportare nulla di nuovo al nostro immaginario collettivo sulla rappresentazione cinematografica del serial killer. Allo spettatore più accorto potrebbe anzi sembrare un prodotto furbo e ben confezionato, che ben poco ha da spartire con un cinema di ricerca.
Tutto nel film sembra essere costruito ed ideato semplicemente per provocare delle emozioni, delle sensazioni che durino al massimo trenta secondi: una peculiarità che ne costituisce tuttavia il vero valore intrinseco. Infatti, mentre il cinema solo ora comincia a scoprire il linguaggio pubblicitario e la realtà virtuale, ma stemperandone gli eccessi, Tarsem e il suo team portano l'uno e l'altra, fino ad ora presi a prestito dal cinema come semplici suggestioni, a diventare i protagonisti assoluti dell'intero discorso narrativo.
*The Cell*, infatti, è stato concepito e realizzato da una nutrita schiera di operatori del settore dei videoclip musicali e della pubblicità, provenienti per lo più dalla casa di produzione Radical Media.
L'opera appare strutturata su due piani: il primo, «razionale», corrispondente a tutte le parti non oniriche, legato direttamente alla sceneggiatura di Protosevich e ai canoni della narrazione tradizionale; il secondo, «onirico-irrazionale», che trova la sua massima espressione sul piano visivo, tanto da risultare l'aspetto predominante dell'intera narrazione.
Proprio questo livello diviene una delle componenti più stimolanti e degne di nota del film, rendendo evidente l'amore e l'inclinazione originaria di Tarsem per lo spot e il videoclip.
*The Cell* è ricchissimo di citazioni che ne investono tutti i livelli di significazione, dalla sceneggiatura, che è «volutamente» una rielaborazione del *Silenzio degli innocenti* di J. Demme (e non solo)[1], al corredo iconografico, attinto da numerosi artisti più o meno contemporanei, che regala al nostro sguardo una ricchissima galleria d'arte.
Fin dalle prime battute comprendiamo quanto i mondi onirici dei pazienti della psicologa Chaterine Dean (Jennifer Lopez) coincidano pericolosamente con la coltissima e raffinata ricchezza della mente del regista, che non dimentica mai di autocitarsi (l'atmosfera ripresa dal clip musicale dei R.E.M. «Losing My Religion» nella scena della vasca, quella di «Bed Time Stories» di Madonna).
Da subito siamo introdotti, a cavallo di un destriero, in un deserto di chiara matrice dalidiana, ritroviamo gli stessi toni di blu e sabbia, e la medesima luce abbacinante (che delinea i contorni delle forme con una precisione quasi geometrica) di opere come *La persistenza della memoria* (1931), *Il carro fantasma* (1933 c.) o *La tentazione di Sant'Antonio* (1946).
La psicologa Dean/Lopez ci appare vestita con un sontuoso abito piumato, di colore bianco, che subito ci porta alla mente *La vestizione della sposa* (1939-40) di Max Ernst. La matrice iconografica è dunque chiaramente surrealista, e forse non a caso, dato che tra i movimenti artistici del nostro secolo, quello surrealista è stato sicuramente il più influenzato dalle teorie freudiane.
Ma Tarsem non si ferma e ci guida, in questo viaggio all'interno della psiche umana, attraverso inquietanti scale a metà strada tra i labirintici disegni di Escher e le verticalità de *Le carceri* di Piranesi. Approdando in un ipotetico museo di scienze naturali, dove un innocuo cavallo viene sezionato (mantenendo attive le funzioni vitali) da una griglia di lastre di vetro, trasformandosi in un'installazione di Damien Hirst, e rendendo esplicita «l'impossibilità fisica di morire nella mente di qualcuno che sta vivendo»[2].
La rappresentazione dei corpi femminili delle vittime di Stangher ricorda da vicino un carosello di bambole, dove le fattezze si ispirano in parte alle opere di Otto Dix, *Salon I* (1921), *Prager Strasse* (1920), sia per l'uso dei colori che per il senso dissacrante e grottesco che si respira. Il film procede fornendo continuamente riferimenti e citazioni più o meno riconoscibili, da Savinio (le bambole con teste d'uccello, *Annunciazione - Donna alla finestra*, 1932) al simbolismo di Moreau (*L'apparizione*, 1876), agli interni di Ensor, all'iconografia cinquecentesca dei martiri dei santi. Per concludere con una rappresentazione mariana della Lopez, assurta al ruolo di redentrice, ispirata chiaramente alle dissacranti iconografie dei fotografi francesi Pierre et Gilles. Tarsem ci dona una Madonna cubana, in abito rosso e bianco, incorniciata da un décor di grottesche dorate, ed inserita in uno scenario totalmente immaginario ripreso dalla produzione dell'oggettistica popolare, dai souvenir, dalle scenografie teatrali e dalla tradizione medio-orientale.
In questa sontuosa rappresentazione il regista[3] è aiutato dai fantastici costumi ideati dall'artista Giapponese Eiko Ishioka, già premio Oscar per *Dracula di Bram Stoker* di Francis Ford Coppola.
Da questo film è ripreso il motivo dell'armatura del conte Draculia, riadattato alle *tute muscolari* utilizzate per gli esperimenti. Esse sono una sorta di corpo senza pelle che svela muscoli e nervature, metaforicamente rappresentando la perdita della protezione (la pelle appunto) nel momento in cui si abbandona il mondo razionale e sicuro, per addentrarsi nei segreti più reconditi della mente umana, sui quali non abbiamo controllo.
Insomma un'ulteriore concretizzazione di un'azione simbolica, quella di valicare le difese psicologiche dell'uomo.
I costumi di Re Stangher hanno espliciti riferimenti alle influenze mediorientali ed asiatiche, ma anche a sontuosi bardamenti settecenteschi, ricchi di pizzi, gorgere e mantelli dorati, con forti connotazioni teatrali. Lo stesso Tarsem ha dichiarato di aver volutamente cercato di rendere uno stile quasi operistico e di aver usato gli effetti speciali dosandoli per creare questo tipo di rimandi.
La medesima sensazione si ha osservando il modo di gestire degli attori: l'impressione è quella che il regista abbia curato in maniera maniacale ogni movimento tanto da far sparire in alcuni casi la recitazione, facendo quasi sembrare gli interpreti dei burattini.
In tutta questa ricchezza di suggestioni la sceneggiatura di Protosevich sembra essere la componente meno efficace.
Il fulcro della storia risiede nella scoperta di una scienza trascendentale che consente di vivere e condividere le esperienze inconscie della mente di un altro individuo e nel caso specifico di un serial killer. Un tema assolutamente affascinante, ma già abbondantemente frequentato dalla science-fiction (*Strange Days*, *The Matrix*, per citare solo gli esempi più recenti),e dal genere thriller.
Basti pensare alla figura del *poliziotto-salvatore* disposto a fare qualsiasi cosa pur di riuscire a salvare la propria vittima, in quanto spinto dal rimorso di un precedente fallimento e dalla conseguente frustrazione che lo obbliga a portare a termine la missione. Non sempre questo risulta credibile, e la filiazione dal film di Demme rimane didascalicamente riconoscibile, in particolare nella figura del serial killer e nel modo con il quale questi tratta le proprie vittime, e ancora nel rapporto che instaura con la psichiatra.
Ma la rete delle citazioni è vasta.
Oltre che dal *Silenzio degli innocenti*, numerosi elementi, dicevamo, provengono dal *Dracula di Bram Stoker*, film che lo stesso Tarsem dichiara di adorare. Da questo viene ripreso l'elemento del cane lupo albino, contrapposto al cane nero, simbolo di morte, associato in entrambe i casi agli schizzi di sangue. La stessa morte finale di Re Stangher ricalca le orme della morte del conte Dracula, entrambe per mano di una donna, entrambe vissute come l'unica possibile via per liberarsi dal demoniaco ed investite di un senso di mistica religiosità.
Concludendo: è possibile forse ipotizzare che *The Cell* inaugurerà una nuova strada per il thriller e l'horror?
Sicuramente il tipo di emozione che il film suggerisce è puramente sensoriale e di breve durata, le immagini stimolano solo superficialmente la nostra psiche, senza concederci la possibilità di elaborare le motivazioni della paura.
Ad una prima visione, inoltre, si rimane turbati da qualcosa di indefinibile, una sorta di malessere che non nasce solo dalle visioni claustrofobiche dell'adulto disturbato, ma anche dalla solarità dei paesaggi interiori di un bambino.
Una assolata spianata desertica, ricoperta di alberi di pesco in fiore con barchette giocattolo, è inquietante alla pari di una vecchia vasca piena di sangue e membra umane.
In questo gioco visivo, sfrenato e raffinato, anche lo studio della psicologia dei colori e dei simboli del nostro inconscio hanno un ruolo fondamentale.
Interessante è l'opposizione creata tra l'ossessione per il bianco nella vita reale di Stangher (il cane albino, lo sbiancamento delle vittime) e l'immaginazione inconscia ricca di colori. Ogni elemento della psiche del killer viene simbolizzato.
L'elemento archetipo dell'acqua (vista come liquido amniotico), e della bambola, intesa come simulacro dell'uomo e ulteriore motivo del doppio (da affiancare all'alter ego Re Stangher, prodotto dalla schizofrenia del killer), sono gli elementi simbolici ricorrenti.
Interessante è anche notare il modo in

cui Tarsem utilizza i movimenti di macchina: oltre che per sottolineare la simbologia dell'accaduto, anche per aumentare le sensazioni percettive dello spettatore. Come nel caso della ripresa circolare, nella scena del battesimo, che oltre a suggerire la ciclicità della storia, serve a provocare nello spettatore la stessa vertigine provata dal protagonista. Allo stesso modo le riprese a scatto, nel primo viaggio all'interno della psiche di Stangher, ci forniscono un'alterazione spazio-temporale che, dilatando i tempi della narrazione, produce nello spettatore uno stato di attesa.
L'orrore di Tarsem è sensoriale, creato per colpire i nostri recettori più superficiali. *The Cell* è un incubo ad occhi aperti, ma una volta risvegliati tutto si dissolve.

Ilaria Borghese - Silvana Altamore

**Note**

1. Da una dichiarazione dello stesso Protosevich ricaviamo le sue intenzioni: «Volevo sfruttare il mio interesse per incubi, sogni e fantasie per creare un nuovo tipo di storia di un serial killer. Volevo compiere il passo successivo e oltrepassare *Il silenzio degli innocenti*, scavando non solo nei pensieri di un assassino, ma anche nella sua immaginazione».
2. Titolo di un'installazione dello stesso Hirst nella quale una tigre è stata messa a bagno nella formaldeide per arrestarne il processo di decomposizione.
3. L'importanza dei disegni della Ishioka è testimoniata da una dichiarazione rilasciata dallo stesso Tarsem alla LVII Mostra del Cinema di Venezia : «Volevo lei e solo lei. Il suo lavoro era per me così importante che prima ancora di realizzare le scenografie sono stati disegnati i costumi e sulla base di quelli è stato fatto il resto del lavoro».

## Performance in tre movimenti

*Dissolvenze - Arte & Cinema 2000*
*Gradisca d'Isonzo, 19 maggio - 2 giugno 2000*

Da sempre il cinema ha dovuto e voluto confrontarsi con le forme d'arte già esistenti al momento della sua nascita. Suono, parola, immagine e movimento si incontrano sulla pellicola e si scambiano esperienze e suggestioni. L'antropologo britannico Victor Turner ha dedicato la sua vita allo studio della performance rituale, riscontrando delle correlazioni tra questa e la performance artistica.
Tra tutte le forme d'arte Turner considera il cinema il più vicino al rito per i lunghi tempi di preparazione e la complessità di allestimento. Ma la performance è anche una delle espressioni più forti dell'arte contemporanea.
Era inevitabile che la performance approdasse a "Dissolvenze", rassegna che ricerca i legami, palesi o segreti, tra il cinema e le arti figurative. Nell'edizione tenutasi dal 19 maggio al 2 giugno scorsi presso la Sala Bergamas di Gradisca d'Isonzo la performance è stato il tema portante dei film e dei documentari proposti.
Molto citato ma poco visto, il cinema di Maya Deren propone soluzioni stilistiche di grande suggestione anche per occhi abituati ai più sorprendenti effetti speciali. Nei suoi film — girati a partire dagli anni Quaranta — si esprime l'interesse per la cultura haitiana e in particolare per la danza tradizionale. Durante l'azione la macchina da presa non si limita a registrare l'evento ma partecipa alla fusione della dimensione spaziale della danza con quella temporale del cinema stesso.
Se per Maya Deren la tecnica cinematografica era un modo per spezzare le leggi della logica e della fisica, per Marina Abramovic — esponente di spicco della body art — *Balcan Baroque* è il mezzo per rielaborare e fissare la performance e registrare le metamorfosi del corpo e della mente. Strumento doverosamente magnifico per un'arte che non può che essere tale, il corpo di Abramovic viene sottoposto ad ogni genere di prova per individuarne i limiti e i punti di forza. Anche la macchina da presa di Pierre Coulibeuf — regista del film — non deve limitarsi a riportare un evento seguendo regole e tecniche già collaudate ma deve interagire e dialogare con l'artista.
Il performer non può dimenticare la sua identità nemmeno quando osserva gli altri. Ballerino e musicista, oltre che regista, Pappi Corsicato manifesta la sua familiarità con il gesto performativo nei ritratti d'artisti che fanno parte del progetto per Rai Sat Art iniziato nel 1999 e tuttora in corso. Impegnato sul set del suo prossimo film e impossibilitato a partecipare alla manifestazione, Pappi Corsicato ha invitato nella sua casa di Napoli Marco Rossitti che ha realizzato una videointervista, la cui trascrizione è pubblicata qui di seguito. Delle cinque realizzazioni di Corsicato presentate a Gradisca sono sembrate particolarmente riuscite quelle dedicate a Gilbert & George e a Luigi Ontani. In entrambi i casi lo stile scanzonato dei due artisti britannici e l'apparato estetizzante dell'artista italiano si sposano felicemente con il talento esuberante di Corsicato.
L'ambiente culturale in cui nascono i suoi film — quello napoletano, caratterizzato da aspetti peculiari ed unici ma aperto al confronto e alle influenze esterne — gli permette un sincretismo visivo e un'attitudine cosmopolita capace di mantenere intatte le sue peculiarità stilistiche anche quando vengono messe al servizio del talento altrui. L'occhio di Corsicato osserva partecipe e senza alcun provincialismo gli artisti e le loro opere. Dissolvendosi in essi.

Anna Antonini

## Pappi e l'arte

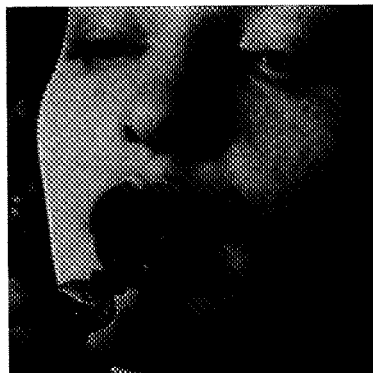
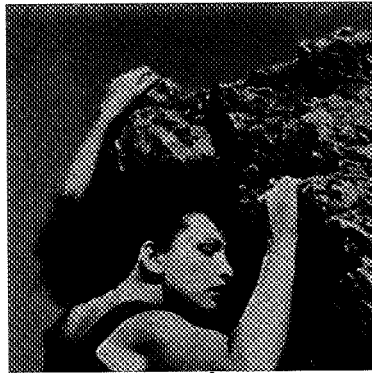
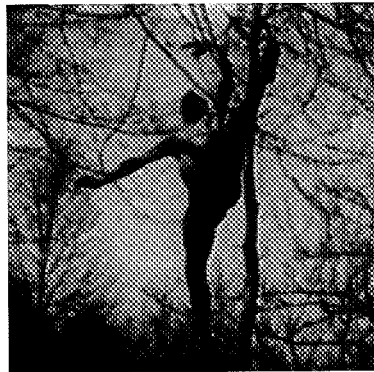
a cura di Marco Rossitti

Rossitti *Puoi parlarmi della tua collaborazione con il canale tematico Rai Sat Art? Hai proposto tu stesso l'argomento dei filmati che hai realizzato, o si è trattato piuttosto di lavori su commissione? Qual è stato il margine di libertà nella scelta degli artisti e nel modo di presentarli?*

Corsicato Il mio rapporto con Rai Sat è nato dopo che avevo già realizzato dei film d'arte con artisti come Paladino, Merz, Kounellis, Zorio. È già da cinque anni, infatti, che riprendo le installazioni che vengono organizzate da Leonardo Ciceri in piazza del Plebiscito a Napoli per conto del Comune. Si è trattato di una documentazione cinematografica delle installazioni, non di vere e proprie interviste filmate agli artisti, come quelle che ho realizzato negli ultimi due anni per Rai Sat. Qualche anno fa Rai Sat vide questi miei lavori e mi chiamò per affidarmi la realizzazione di un primo video: quello su Gilbert & George. Da quella esperienza ne sono nate molte altre. Si è creato un ottimo rapporto con il canale tematico, al punto che mi hanno successivamente dato carta bianca. Per me oggi riuscire a fare degli altri video d'arte è un po' complicato. Ma è stata un'ottima esperienza. Reciproca, credo.

*Come è stato il rapporto con gli artisti dei quali ti sei occupato, e in particolare con Gilbert & George? Il filmato che hai realizzato con loro mi sembra, fra tutti, quello che ti vede maggiormente coinvolto, con quella tua presenza "fisica" nel film, già a partire dal titolo. Ti vediamo accompagnare i due artisti per le vie di Napoli, tenendoli per mano o a braccetto. Non ho voluto interpretare queste apparizioni "alla Hitchcock" come un semplice vezzo d'autore, ma piuttosto come un'implicita dichiarazione di amicizia e solidarietà ai due artisti, un'approvazione tacita del loro operato, la comunicazione di un sentimento sincero di vicinanza... Gilbert & George hanno preso parte attiva all'ideazione e realizzazione del filmato?*

Vorrei fare una premessa. Il mio rapporto con gli artisti è sempre stato molto particolare. Io non mi definisco un esperto

The Cell

Qui e di seguito: fotogrammi da film di Maya Deren

d'arte contemporanea. Sono uno che fruisce l'arte da spettatore, come una persona qualsiasi, più o meno curiosa ed interessata. Il mio rapporto con gli artisti — fatta eccezione per Paladino, che già conoscevo — si è sempre instaurato dopo, successivamente alle riprese, mai prima. Il mio modo di interpretare e di filmare le opere d'arte è sempre stato molto soggettivo e guidato quasi esclusivamente dall'emozione che l'opera stessa mi comunicava. Quindi non c'è stata una conoscenza preliminare degli artisti o uno studiare a tavolino delle cose assieme a loro. Questo semmai si è verificato in seguito, e devo dire che ci siamo sempre incontrati su molti punti. Anche con Gilbert & George, che costituisce il mio primo lavoro con interviste, non c'è stato un lavoro preliminare. Io conoscevo Gilbert & George come artisti, ma non personalmente. Li ho conosciuti sul set. Anche se nel video parlano molto, in realtà sono abbastanza taciturni. Sono persone molto particolari, come si vede. Tutto è nato man mano che procedevano le riprese. Da parte loro c'è stata una grande disponibilità. Hanno accolto tutte le mie proposte, dall'andare in giro per la città o per le solfatare, a salire in cima ad un grattacielo. Avevo la sensazione che qualsiasi cosa avessi loro proposto, l'avrebbero accettata. Evidentemente in quello che ci dicevamo durante le riprese c'era qualche punto d'incontro, il che ha fatto sì che l'intervista si svolgesse in maniera molto naturale, senza alcuna forzatura né da parte mia né da parte loro. Ci siamo divertiti molto. È stato, in fondo, come trovare due attori che ti seguono fedelmente e condividono le tue scelte.
È stata forse l'esperienza più forte.

*Gilbert & George si dicono soddisfatti per essere riusciti, nelle loro opere l'arte, a rendere accettabili, piacevoli, persino belle delle sostanze brutte e ripugnanti come i nostri umori ed escrementi. Ti ritrovi in questo loro modo di rappresentare le cose? Caravaggio utilizzava prostitute come modelle: esempi di bellezza in quanto "vere"... Verità e Bellezza: c'è un rapporto stretto tra loro per Pappi Corsicato?*

Condivido in pieno questa accettazione degli escrementi e tutti gli altri elementi di cui solitamente non si vuol parlare. Credo che sia fondamentale per l'uomo l'accettarsi in toto. Per questo anche nei film che faccio cerco sempre di non giudicare, ma semplicemente di mettere in scena, rappresentare quelli che sono gli orrori e le bellezze, i difetti e i pregi dell'animo umano. Non posso quindi che condividere questa idea di Gilbert & George di rappresentarsi a tutto tondo, e quindi anche in quegli aspetti che vengono visti come negativi, sempre però senza giudicare ed evitando di sbatterli in faccia. In Gilbert & George c'è forse una certa volontà di provocazione, che è totalmente assente nella mia opera.

*Napoli è come New York, dice Robert Rauschenberg: non sai cosa succederà nel corso della giornata, ma puoi star sicuro che sarà qualcosa di interessante. Come giudichi questo accostamento, tu che hai vissuto gli anni di formazione e le prime esperienze lavorative a New York, e che oggi abiti e lavori a Napoli, tua città natale?*

Credo che Rauschenberg abbia colto forse l'unico vero punto d'incontro tra queste due città, entrambe assai imprevedibili. Per quanto riguarda la quotidianità, la gestione della cultura e quello che succede a Napoli e a New York, penso che in realtà non sia possibile fare un parallelo. Per l'inaspettato o l'imprevedibile, per gli sbalzi che puoi avvertire tra quartiere a quartiere, invece, queste due città si assomigliano davvero molto, avendo entrambe un forte impatto emotivo. Capisco quindi cosa intende dire Rauschenberg, ma credo che sia l'unico possibile punto di confronto tra le due città.

*Qualcuno ha detto che non si può vivere e crescere a Napoli senza sentire il peso e il sostegno dell'architettura. Napoli è una stratificazione complessa di epoche e di stili. Anche Gilbert & George sottolineano l'emozione che deriva da questo sovrapporsi, dalla compresenza e fusione di antico e moderno. Si può dire che esiste un legame forte tra la città di Napoli, con il suo "stile" inconfondibile — Napoli è una città al contempo realista e fantastica, proiettata nel futuro ma con lo sguardo fisso sulla tradizione e il passato — e il tuo cinema — "mitologia postmoderna" sospesa tra verismo e finzione, sguardo realistico e astrazione da favola filosofica?*

Se c'è un elemento che unisce il mio modo di fare cinema e la città di Napoli, in quanto città ricca di contrasti tra antico e moderno, è del tutto inconsapevole e naturale, nel senso che non c'è da parte mia un preciso interesse ad appropriarmi di questi contrasti per poi metterli in scena. Io tendo e tento di non fare un cinema "cittadino", o "campano", o "partenopeo". Cerco di raccontare le mie emozioni attraverso dei personaggi, e per questo il più delle volte non è la città il mio referente principale. Il luogo in cui si svolge il film può dare, è vero, un supporto espressivo e narrativo alla storia, ma le storie che io racconto potrebbero essere ambientate ovunque. Non sono legate a Napoli, o almeno non è questo il mio intento. Quella de *I buchi neri* è una terra di nessuno. Sappiamo che il film è girato a Napoli, gli attori recitano con accento napoletano, però non sono presenti dei cliché napoletani, o perlomeno così io avrei voluto, e non ci sono elementi che si rifanno immediatamente alla realtà urbana di Napoli. È un Meridione, io spero, che potrebbe trovarsi in qualsiasi posto... un Meridione del mondo.

*I tuoi film d'arte, tuttavia, non sono mai incentrati solo sulla figura di un'artista e sulle sue opere, ma anche sul rapporto dell'artista con una città e con l'architettura di questa città. Può essere Roma (Richard Serra che si aggira per i Mercati Traianei), ma è soprattutto Napoli, e in particolare Piazza del Plebiscito, questa galleria d'arte contemporanea en plein air. Cosa rappresenta questo spazio per l'arte contemporanea a Napoli? In questa tua attenzione particolare per l'architettura c'è forse un po' di rimpianto per gli studi universitari prematuramente abbandonati per seguire la vocazione cinematografica?*

Piazza del Plebiscito, che ha visto mille cambiamenti del corso dei secoli, ha oggi assunto tutto un altro valore, diventando un punto di riferimento sia per gli artisti contemporanei che per l'intera città. Per quanto riguarda i miei studi di Architettura, devo dire che si trattò di una scelta un po' forzata. Adoravo disegnare e credevo che fare architettura significasse poter disegnare tutto il giorno. In realtà le cose erano un po' più complicate. L'idea che avevo era comunque sempre quella di fare spettacolo, di occuparmi della scenografia, di interessarmi all'architettura più intesa come espressione artistica che come studio matematico. Quindi mi sono iscritto alla facoltà un po' forzato da spinte familiari [la famiglia Corsicato è proprietaria di una grande impresa di costruzioni, ndr], un po' sperando che una volta iscritto avrei potuto in ogni caso sviluppare il lato artistico di questa facoltà. Dopo un anno invece ho abbandonato e sono andato in America, dove ho completato gli studi ma in tutt'altra direzione: coreografia, danza, recitazione... Però effettivamente c'è da parte mia questa attenzione, questa tensione verso l'arte, verso l'architettura, non so se legata geneticamente alla tradizione di famiglia o determinata dai miei

gusti personali. *Il rapporto musica/immagini è molto evidente nei tuoi film d'arte. Talvolta la musica sembra persino prevalere sulle immagini, determinando inquadrature, movimenti di macchina, il ritmo stesso del montaggio. Musica classica, brani d'opera per le atmosfere decadenti di Luigi Ontani, genere "avanguardia" per Rauschenberg e Paolini, qua e là brani di tua composizione. In passato hai fatto esperienze sia come autore di videoclip (con gli Almamegretta) che come compositore di musiche per il teatro; presto, mi dicono, sarai impegnato al San Carlo di Napoli come regista-scenografo della Carmen. Che rapporto hai con la musica?*

Per me la musica è, in assoluto, l'elemento portante di un film, di un video d'arte. Io ascolto e scelgo la musica ancora prima di scrivere la sceneggiatura o di pensare alla scenografia. Il video d'arte e il videoclip sono le forme d'arte che sento maggiormente vicine. Se potessi sempre fare a meno del parlato o del dialogo sarebbe meglio. A parte le difficoltà oggettive che incontro a scrivere i dialoghi, sarei davvero contentissimo se tutto si risolvesse solo in immagini e musica. Il video d'arte mi dà questa opportunità. Attraverso la musica, prima ancora che attraverso i movimenti di macchina, le luci o l'atmosfera complessiva del film, io riesco a raccontare le emozioni. La musica è l'elemento più evocativo, più forte ed emotivo che un autore ha a disposizione. Personalmente riconosco attraverso la musica uno stato d'animo che poi cerco di raccontare in scena. Per questo sono convinto che l'esperienza nel campo della lirica che mi attende al Teatro San Carlo sarà bella e interessante.

*Come si rapporta un artista poliedrico come te, dallo stile originale e ben definito, con lo stile di un altro artista, nel momento in cui ti trovi a dover raccontare per immagini le sue opere?*

Per quanto riguarda lo stile, diverso è il caso dei miei film e dei video d'arte. Nei film scenografie, costumi, colori, musiche rappresentano degli elementi espressivi, narrativi, emotivi che devono essere decisi e definiti prima del film o man mano che procede la lavorazione. Nel caso dei video d'arte, invece, c'è già un oggetto, con un suo stile preciso, l'opera d'arte appunto, che pre-esiste al film, un oggetto sul quale certamente io intervengo con le luci, con la musica o con i movimenti di macchina, ma esclusivamente per raccontare le emozioni che esso mi suscita. Mi rendo conto di non avere una grossa conoscenza d'arte né di video d'arte. Semmai questa conoscenza l'ho raggiunta dopo, facendo altre cose o vedendo lavori fatti da altri. Questa ingenuità nel mio rapporto con l'arte e con le immagini che elaboro per il video su un artista, questo non essere influenzato da altre cose, rende probabilmente questi miei lavori un po' differenti da quello che normalmente viene fatto e che si vede in giro. Se esiste uno stile in questi video, esso dipende, lo ripeto, dall'opera dell'artista e anche da questa mia non-conoscenza di altro e dell'arte in genere. Non ho riferimenti. Il mio approccio è "puro". Sono legato ad una mia sensazione, ad una mia emotività, ad un mio desiderio di rappresentare, di raccontare.

*L'arte può servire ad avvicinare le persone e a migliorarle, come si augurano Gilbert & George e Rauschenberg, o deve solo suscitare emozioni forti, esperienze percettive e sensoriali particolari, prendere i tuoi occhi e il tuo stomaco, come vuole Richard Serra?*

Io credo che se l'arte riesce ad emozionarti, ha già avuto un risultato importante. Se poi addirittura riuscisse a modificarti, a farti riflettere, evolvere, sarebbe il massimo. Ci sono artisti che sono riusciti a farlo. Nel campo della letteratura, per esempio, potrei ricordare Proust: *Alla ricerca del tempo perduto* non è una semplice lettura, ma qualcosa che ti modifica. Non credo però che nell'arte contemporanea ci sia questo, perché è ancora un po' troppo concettuale. O meglio, è rimasto solo questo: un'arte concettuale. C'è un elemento mentale, qualcosa che raffredda. È un'arte che ti emoziona, ma che non riesce a farti pensare, a modificarti. A meno forse che non la studi. Ma l'arte bisogna poterla fruire, all'arte ci si deve poter abbandonare, non può essere mentale.

*Richard Serra parte da studi sul Borromini per fare delle scoperte sulla torsione dell'ellisse. Gilbert & George scoprono incredibili strutture architettoniche nei nostri umori ed escreti (spade nella pipì, croci nel sudore, lacrime nel sangue...). Maya Deren, la performer-fotografa-cineasta cui abbiamo dedicato l'edizione 2000 di "Dissolvenze" sosteneva che, con la sua sensibilità d'artista, era in grado di capire le popolazioni di Haiti meglio di un antropologo professionista. Pensi che l'arte possa porsi come un'alternativa alla metodologia scientifica e di ricerca tradizionale e far a suo modo progredire la conoscenza?*

Sì, penso che l'arte possa far progredire la conoscenza. Se poi questa conoscenza sia "scientifica", non lo so. L'arte deve, in assoluto, dare questo apporto, aiutare a capire meglio quello che ci circonda. Ma ritengo che sia una conoscenza più di tipo filosofico che di tipo scientifico in senso stretto. A parte il caso di alcuni artisti, come Richard Serra, che portano avanti una ricerca precisa.

*Per finire, alcune "curiosità cinematografiche". In un tuo omaggio al Novecento quali sono i registi che non potrebbero mancare?*

Adoro Lynch, i Coen, Cronenberg...
tra i maestri Buñuel, Fellini, Ophüls...
Troppi...

*Sei stato definito "l'Almodovar napoletano": ti riconosci in questa definizione e quanto è stato importante, in termini stilistici o "figurativi", il tuo soggiorno come "visitatore" sul set di* Legami!*?*

Nel lontano '86, a New York, ebbi modo di vedere un film di Almodovar intitolato *La legge del desiderio*, una storia omosessuale. Ciò che mi colpì molto, e devo dire che non mi era mai successo prima di provare al cinema qualcosa di così forte, fu il riconoscere in pieno in quel film, nello stile, nel modo di raccontare di Almodovar, quella che era la mia visione delle cose. In quel momento scattò qualcosa dentro di me che mi fece innamorare di Almodovar, perché riconoscevo in questo autore contemporaneo un modo di pensare e di comunicare le cose che sentivo molto vicino al mio. Se dunque un'influenza di Almodovar c'è stata, si è verificata sotto questo profilo: nel riconoscere in qualcun altro qualcosa che senti tua e pensi essere solo tua, per cui ti spaventa portarla fuori, metterla in scena. La scoperta di Almodovar è stata importante per questo motivo, più che in termini di stile. Io raccontato le cose a modo mio e vado in una direzione, Almodovar in un'altra. Anche se riconosco che un film come *Libera* gli deve molto anche in questo senso. Ma è naturale che sia così: è quella fase di passaggio che attraversi come autore quando parti da un referente, da un "modello ", prima di emanciparti completamente nella tua direzione. Per quanto riguarda la mia presenza sul set di *Legami!*, devo dire che è stata un'occasione importante più per approfondire la conoscenza di Almodovar e del suo mondo, che per imparare tecnicamente come si gira un film. Per questo una settimana è più che sufficiente.

*Puoi darci qualche anticipazione sul film che stai ultimando?*

È un'altra storia di coppia. Io sono fissato sui rapporti interpersonali, sulle storie che raccontano un conflitto di coppia e la ricerca che gli individui fanno per cercare di capire come nascano le emozioni, se esistano, se siano vere, illusorie, inventate, se siano proiezioni, o ossessioni. Lo stesso succedeva in *Libera* e ne *I buchi neri*, anche se cerco sempre di guardare le cose da angolazioni diverse, con personaggi diversi, con un passato diverso alle spalle e una diversa consapevolezza. Si tratta sempre e comunque di mie riflessioni, di miei dubbi che metto in scena attraverso questi personaggi. Dubbi che spesso non hanno risposta. Tutti i film che ho fatto finora hanno un finale aperto: sembra che qualcosa sia successo ma in realtà all'interno del protagonista è successo molto meno di quello che apparentemente è successo fuori e attorno a lui. Quella che racconto in questo film è dunque un'altra storia di una coppia in crisi e in cerca di una soluzione. La soluzione si troverà, ma non è una vera soluzione, è una soluzione "irrisolta".

(Intervista effettuata a Napoli il 1° giugno 2000)

## Discoteca labirinto

*Videoclip dei Subsonica*

"*Vedere la musica*" è la nuova proposta che ci perviene dall'ultimo originale videoclip dei Subsonica, in un incipit davvero efficace nel sottolineare l'impostazione "scientifica" dell'intera operazione. L'"interprete segnante" ci introduce all'esperimento in un inglese asettico, invitandoci appunto a guardare la musica che seguirà.
I componenti del gruppo, affiancati da Morgan dei Bluvertigo e travestiti ironicamente da dottori, con i loro camici bianchi, illustrano la loro musica fatta di luci ritmate che traducono il suono in sollecitazioni visive.
L'esperimento, primo nel suo genere in Italia, rientra in un progetto più ampio chiamato "Zerovolume", volto a creare una musica fruibile anche da persone sordomute che guardando il video potranno "percepirne" la melodia.
Ad una prima visione del filmato lo spettatore avverte una sensazione di straniamento, la sua attenzione viene immediatamente catturata dal modo insolito di presentare le immagini senza stacchi evidenti, come avviene di fronte a quel piano sequenza così insistito con i musicisti che cantano, suonano, si agitano su di un camion che corre per le vie di Bologna, in un alternarsi di giorno e notte. Le immagini, dalle quali è assente ogni forma di montaggio, fatta eccezione per alcuni stacchi in asse, scorrono attorno a loro, e sono state a tratti velocizzate per dare dinamicità al video utilizzando particolari maschere che ritagliano il profilo del camion-macchinario. Si è evitato così, a quanti hanno la fortuna di sentire il suono, il rischio della monotonia e della staticità.
Studi scientifici hanno dimostrato che il montaggio filmico non permette ai soggetti sordomuti di cogliere appieno il senso delle immagini, provando per giunta un senso di disagio. L'interruzione di una sequenza, lo stacco di montaggio, non essendo controllabili percettivamente da parte del soggetto sordomuto, vengono da quest'ultimo interpretati come un'apertura di una nuova sequenza, o un inizio di un altro film.
Precise scelte stilistiche, queste, attuate dal regista Luca Pastore, autore di documentari impegnati girati in Kurdistan, nell'Irlanda del Nord e in Nicaragua — quest'ultimo, *Eredità di una rivoluzione*, è stato presentato all'ultima edizione del Festival di Venezia — nonché già autore di altri tre video musicali dei Subsonica: *Radio Estensioni*, *Colpo di pistola*, *Tutti i miei sbagli*. Pastore ci ha raccontato — nel corso di un'intervista telefonica — di essersi voluto mettere a servizio di tale progetto, sperando utopicamente di poter trasmettere in qualche modo la musica a coloro che vivono nella dimensione del silenzio.
Ciò che ha maggiormente stimolato il regista è stata l'idea di poter mandare in onda all'interno di un programma televisivo interamente dedicato alla musica un video capace di ricordare a tutti coloro che possono ascoltare la musica l'esistenza di un mondo privo di suoni.
Max Casacci, chitarrista del gruppo ed autore della maggior parte dei testi, ci ha ribadito l'importanza della ricerca che sta dietro al progetto "Zerovolume" e la serietà degli intenti del video, nato da una proposta dell'architetto Simone Carena di Studio Elastico e già collaboratore di numerosi esperimenti per conto dell'Istituto dei Sordomuti di Torino-Pianezza, che è stato il patrocinatore dell'intera operazione.
Le Officine Alchemiche Link di Bologna hanno realizzato l'enorme macchinario che, muovendosi a fatica, con tutto il suo corredo di congegni elettronici, leve e luci, per le strade di una città labirinto, diventa metafora delle difficoltà di comunicazione. In questo enorme generatore di impulsi visivi, ogni strumento musicale è stato dotato di un apparato capace di fargli emettere particolari segnali luminosi in corrispondenza delle emissioni sonore. Cantanti e interprete segnante, così come le due cubiste che si esprimono in *body language*, sono stati ripresi da telecamere a circuito chiuso in modo da rendere più evidenti, amplificandoli, gesti e movimento delle labbra. Una curiosità: la «*Discoteca labirinto*» del testo è stata modificata nei sottotitoli per non udenti in «*Discoteca senza suono*», per il semplice motivo, come ci ha spiegato il regista, che è impossibile tradurre nella lingua dei segni la parola «labirinto».
Il video dei Subsonica è un tentativo coraggioso di sottolineare l'onnipresenza della musica, rafforzando il suo potere di comunicazione per tutti, udenti e non, come in «*un labirinto dal quale non si possa uscire*», ovvero in «*una discoteca senza suono nella quale non si debba udire*».

Sonia Soldera

Per ulteriori informazioni sul gruppo e sul progetto Zerovolume: *www.subsonica.it*

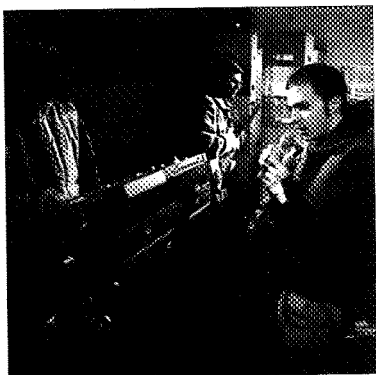
## Nottetempo

*il lato oscuro dei fratelli Manetti*

Nell'estate del 1999 un giovane rapper romano, Er Piotta, portò alla ribalta il mito della "coattitudine" con il brano *Supercafone*, grazie soprattutto al video che ne fu tratto, il quale andò ad alimentare quel modo di essere *kitsch* e vagamente volgare, di cui erano stati antesignani cinematografici Mario Brega, Tomas Milian e Lando Buzzanca. Autori di quel video erano i fratelli Manetti, divenuti poi stretti collaboratori dell'ambiente *hip-hop* romano: loro, ad esempio, è la trilogia *Banditi*, cortometraggio realizzato nel 1999 con il gruppo militante degli Assalti Frontali.
I due fratelli, chiaramente ispirati dai *blaxploitation movies* e dalle sexy commedie all'italiana degli anni Settanta, rendono però il loro personale tributo al cinema horror d'autore in *Nottetempo*, video nato dalla collaborazione con "La Comitiva", ossia Ice One, Frankie Hi-Nrg, Malaisa e altri esponenti della controcultura *hip-hop* nata negli ambienti musicali indipendenti del nostro paese.
Il video, diviso in tre sezioni, ha come filo conduttore la figura del vampiro e del suo fedele servitore, un pipistrello qui spudoratamente artificiale, che, con il suo volo, collega fisicamente i tre luoghi in cui si svolge l'azione: una villa che assomiglia ad una cattedrale gotica semidiroccata, un castello medioevale e una Parigi notturna attraversata da fulmini. Ogni sezione si apre con una didascalia in grafia "gotica" che ne presenta i protagonisti, pratica, questa, mantenuta anche nell'ultimo video di Piotta, *La mossa del giaguaro*.
Il fascino che innegabilmente deriva dalle immagini è dovuto soprattutto ad un processo di sovrapposizione spazio-temporale, che porta gli autori a presentare Ice One vestito esattamente come Max Schreck in *Nosferatu* di Murnau (1922): uno spettro malato e morboso che esce dal proprio sepolcro in un cortile settecentesco e percorre caracollante corridoi semibui, fissando occhi cupi ed inquietanti direttamente nella macchina da presa.
Nella seconda sezione la rete di tributi cinematografici si fa ancora più fitta: assistiamo infatti alla nascita di un vampiro (Frankie Hi-Nrg), molto simile alla simbolica "seconda nascita" dell'*hacker* Neo in *Matrix* (1999). Un concitato movimento di steady-cam conduce attraverso i cunicoli di pietra di un castello medioevale, finché si ferma su un bozzolo appeso ad un'impalcatura, giallastro e pulsante, da cui fuoriescono due mani dalle unghie lunghe e nere, a cui segue il volto umido del vampiro. Egli, una volta uscito dal suo rifugio, si muove in un paesaggio pietroso e lunare, sfoggiando un mantello di vinile nero dal colletto ampio e rosso, versione *techno* di quello indossato da Bela Lugosi e Christopher Lee in tanti film Hammer.
Il finto pipistrello abbandona anche questo scenario, per recarsi a Parigi, dove veniamo in contatto con la figura forse più inquietante ed inafferrabile: in una stanza dalle pareti rosse, una donna (Malaisa), vestita in crinolina ma con il *piercing* al naso, siede su un trono, circondata da topi bianchi, su cui ella incombe minacciosamente. A questo punto il gioco dei rimandi ha raggiunto un ultimo stadio: la donna sembra una vampira (i suoi canini sono molto sviluppati), mossa da un desiderio di sangue pari a quello che spingeva i protagonisti di *Intervista con il vampiro* (1994) di Neil Jordan a nutrirsi anche di sangue non umano.
La dimensione orrorifica viene completamente ricondotta alla quotidianità di una notte trascorsa tra le strade di Roma nelle ultime scene, in cui i componenti della "Comitiva" (tra cui riconosciamo solo Ice One) passano davanti alla macchina da presa, posta a livello della strada; il video si conclude con una dissolvenza in chiusura, mentre nell'angolo sinistro della scena ormai vuota compare la didascalia «Manetti Bros.», vera e propria firma d'autore.

Teresa Cannatà

I fratelli Manetti

I Subsonica

**Le passioni del cinema**

Christus *(1916) di Giulio Cesare Antamoro*

Alla LVII Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia nella sezione "Passato presente" è stata riproposta con successo la pellicola *Christus* di Giulio Cesare Antamoro, del 1916.
L'opera, della durata di circa ottanta minuti, è suddivisa in tre parti chiamate "Misteri" e ripercorre tutta la biografia di Gesù di Nazareth.
La copia, che in linea teorica dovrebbe avvicinarsi il più possibile al testo originale del film, è stata ricostruita grazie al paziente lavoro di restauro promosso dalla Cineteca del Comune di Bologna e realizzato dal laboratorio "L'Immagine Ritrovata". L'operazione di restauro è durata due anni ed è stata voluta da Goffredo Lombardo per rendere omaggio a sua madre, l'attrice Leda Gys (moglie di Gustavo Lombardo, fondatore della Titanus), che nel film interpreta la Madonna.
Per la ricostruzione sono state utilizzate copie provenienti oltre che dall'archivio bolognese, anche dalla Scuola Nazionale di Cinema, dalla Cineteca Nazionale di Roma, dalla Fondazione Cineteca Italiana, dalla Cinémathèque Suisse e dalla Cinémathèque Française.
Mettendo a confronto le pellicole ritrovate con i dati forniti dalle fonti cartacee, si sono potuti stabilire i criteri secondo i quali il film nella sua edizione originaria è stato colorato, provvisto di didascalie e organizzato nel suo aspetto grafico. L'accompagnamento dal vivo è stato composto da monsignor Marco Frisina, già autore delle musiche dei primi cinque film della serie *La Bibbia* patrocinata dalla RAI, sulla base della colonna sonora originale.
La pellicola, prodotta dalla Cines, tratta dal poema *Il canto dell'agonia* di Fausto Salvatori, ha subito diverse traversie, già durante le riprese, per l'abbandono del set da parte del regista per altri impegni che lo portarono a dirigere la S.A.I.C. di Napoli.
Quest'esempio di cinema cristologico ha modo di distinguersi rispetto alle numerose rappresentazioni cinematografiche sacre che erano state realizzate in precedenza e che avevano avuto come limite strutturale la staticità del quadro, la frammentarietà di sviluppo del racconto e la poca profondità di organizzazione prospettica. *Christus* supera la bidimensionalità dell'immagine per aprirsi ad una profondità di campo che risulta ben percepibile per la cura prestata agli esterni, girati in Egitto e Palestina, l'impiego di masse di figuranti e la ricostruzione di colossali edifici.
Il regista, di nobile famiglia, comincia nel 1909 la sua carriera alla Cines di Roma come direttore di scena per pellicole di genere comico. Fu uno dei primi a dirigere sul set Francesca Bertini, Hesperia e Ignazio Lupi. Tra i suoi film ricordiamo *L'avvenire in agguato* (1916), *Il rifugio* (1918) e due lavori di carattere religioso con cui concluse la sua carriera: *Frate Francesco* (1927) e *Antonio di Padova* (1930).
Ad interpretare il film furono chiamati attori allora di grido come Alberto Pasquali per il ruolo di Gesù, Amleto Novelli per Ponzio Pilato, Amalia Cattaneo per Maddalena e Augusto Mastripietri per Giuda.
Notevoli sono le scene di massa come nel caso della strage degli innocenti e dell'ingresso trionfale a Gerusalemme, ricche di dettagli e di particolari e che, nonostante l'uso della camera fissa, ricordano quello che sarà il futuro "kolossal" di stile hollywoodiano.
La nascita ed il battesimo di Gesù per la dolcezza e la delicatezza delle immagini si ispirano direttamente alle sacre rappresentazioni tipiche della tradizione popolare, in cui pure confluisce la tradizione iconografica occidentale (affreschi, bassorilievi, sculture, vetrate, mosaici) che trova a sua volta una vasta diffusione nel mezzo cinematografico.
Molte sequenze prendono ispirazione dalle composizioni pittoriche di Piero della Francesca per il Battesimo, da quelle di Gentile da Fabriano e di Masaccio per l'adorazione dei Magi, in cui però si nota un gusto tipicamente orientale di inizio secolo.
Le scene che riguardano figure come quelle di Erode e Pilato si ispirano alla moda della romanità tipica del primo cinema italiano, mentre gli episodi dell'adultera e quelli della cacciata dei mercanti dal tempio sono caratterizzati da un forte pathos sia a livello d'insieme che a livello di ogni singola inquadratura, in cui viene sottolineata l'espressività e la mimica degli attori.
Si segnala anche l'uso di effetti speciali come nel caso delle tentazioni o degli episodi in cui compare il Diavolo, dell'episodio in cui Gesù cammina sulle acque e della Resurrezione. Spesso si tratta di sovrimpressioni, come nel caso delle apparizioni del Diavolo o delle scene in cui Gesù opera miracoli. Nell'ultimo caso l'effetto viene dato da un'immagine fissa dietro alla quale come sfondo viene fatto ruotare un rullo in cui è impresso un cielo con le nuvole.
L'influenza del genere comico si può notare nell'episodio di Gesù e Barabba. Quest'ultimo viene caratterizzato non solo da una mimica clownesca che ricorda molto il vaudeville, ma anche dal comportamento ruffiano con cui cerca di cogliere il maggior numero di consensi tra la folla.
La terza parte, o "Mistero", è caratterizzata dalla valorizzazione del dettaglio per i segni della passione (il legno della Santa Croce, i chiodi, la corona di spine), messi in risalto da alcune singole inquadrature.

Simonetta Dettoni

Christus

*VIII Convegno Internazionale di Studi sul Cinema*

**"L'Uomo Visibile" – L'attore cinematografico dal cinema delle origini alle soglie del cinema moderno**

Università degli Studi di Udine, 21-24 marzo 2001

Uno degli ambiti meno frequentati dalla teoria e dalla storiografia del cinema, soprattutto a partire dal secondo dopoguerra, è quello dell'attore cinematografico. Questa figura viene il più delle volte presa in esame nell'ambito dei discorsi sul divismo o, in tempi più recenti, in quelli di taglio iconografico, ovvero nella rivalutazione della funzione del corpo.
L'attore tuttavia è vettore di competenze originali, in parte derivate dalle pratiche teatrali, ma rielaborate e rifondate nella loro applicazione cinematografica. Ed è indubbiamente una delle componenti nevralgiche nei processi di significazione messi in atto dal film. Proprio per questo suo ruolo è stato a lungo (dalle origini del cinema fino agli anni Trenta-Quaranta) oggetto di un forte investimento teorico e progettuale.
I lavori dell'VIII Convegno Internazionale di Studi sul Cinema si concentreranno sul tema dell'attore cinematografico dal cinema delle origini alle soglie del cinema moderno, ovvero fino agli anni Quaranta. Fuori del quadro d'indagine del Convegno resterà l'analisi dei fenomeni del divismo e dello star system.
All'appuntamento, che si terrà presso la Sala Convegni dell'Università (via Antonini, 8), parteciperanno circa cinquanta relatori provenienti dall'Europa e dall'America. Tra gli stranieri: François Albera, Richard Dyer, Thomas Elsaesser, André Gaudreault, Lea Jacobs, François Jost, Anton Kaes, Roberta E. Pearson, Yuri Tsivian.
Il programma sarà arricchito da tre serate di proiezione con materiali inediti provenienti da archivi europei e americani. Come di consuetudine per i convegni udinesi, dottorandi, laureandi e studenti di Corsi di Storia del Cinema degli atenei italiani potranno seguire la manifestazione usufruendo dell'ospitalità presso collegi udinesi.

Questi alcuni degli aspetti trattati:

1. *Attorialità/Figura umana.* È il campo che fa riferimento alle forme in cui la recitazione e la presenza dell'attore sono state costrette (scalarità dei piani, valori luministici, angolazione, scenografie, ecc.). Particolare interesse potrebbe rivestire l'esame del legame tra recitazione cinematografica e funzioni assunte dal montaggio nel corso della storia del cinema.

2. *Attore/Personaggio.* Il cinema da sempre si giova della sovrapposizione tra personaggio e persona reale. Quali le peculiarità e le forme diverse di tale congiunzione? Un attore può assumere la funzione narrativa di personaggio secondo modalità molto differenti: figurante, persona pubblica, attore straniato, personaggio di una finzione chiusa ecc.

3. *Modelli.* L'attore cinematografico spesso ha origini teatrali, ma quello della scena non è l'unico modello ad agire. Altri ambiti giocano un ruolo importante: danza, circo, boxe, radio, pantomima, atletica. Molte di queste fonti hanno un ruolo importante nella definizione dell'attore cinematografico, in particolar modo nel periodo del muto, agendo come modelli di riferimento, guida o minoritari. Un loro esame approfondito deve ancora essere condotto.

4. *Progetti/Teorie.* Il cinema non è solamente luogo di approdo per molti attori di teatro, ma anche terreno di nascita e formazione di un nuovo attore teatrale: dal teatro della crudeltà di Artaud al mimo di Decroux, dalla biomeccanica di Mejerchol'd all'eccentrismo teatrale della FEKS, vari ambiti della riflessione e della prassi teatrale nel ventesimo secolo sembrano essere stati influenzati dalla nascita di un nuovo corpo dell'attore.
Riconsiderare le grandi utopie teatrali sull'attore alla luce del cinema potrebbe essere un'occasione di riflessione originale e in grado di illuminare aspetti poco noti.

5. *Muto/Sonoro.* Al di là dell'aneddotica sulla scomparsa di un'intera generazione di attori all'avvento del sonoro, è utile, crediamo, un'attenta riflessione sui mutamenti profondi che l'innovazione tecnologica comportò sulle pratiche attoriali. Alla luce delle acquisizioni più recenti (a livello teorico e storiografico) nel campo del sonoro cinematografico, ampi sono gli spazi di ricerca possibili.

6. *Tradizioni nazionali.* Spesso nella definizione dei canoni rappresentativi di un cinema nazionale hanno giocato un ruolo importante tradizioni di messa in scena teatrale e modelli attoriali a quelle connessi. L'attore in questo processo è stato caricato di ruoli e responsabilità fortissimi.

7. *Riproducibilità tecnica.* L'attore cinematografico ha posto da subito una difficoltà ai suoi analisti: quella della riproducibilità tecnica della sua performance, dovuta alla natura del mezzo. A differenza dell'attore teatrale e della singolarità di ciascuna interpretazione, il cinema prevede un interprete fissato una volta per tutte e la cui presenza è virtuale.
Che mutamenti sulla recitazione implica questa situazione, e che feedback può avere avuto sul lavoro dell'attore teatrale?

8. *Immagine/Specularità.* Il cinema sin dalle sue origini assolve in molti scritti il compito di uno specchio, più o meno deformante. La rappresentazione cinematografica dà vita a un'immagine dell'interprete, distaccando l'interpretazione dell'attore dal suo corpo. Allo stesso tempo, questa stessa specularità consente effetti di controllo e verifica sul mestiere da parte dello stesso attore.

9. *Attore/Modello.* In testi estremamente differenti per aree e retroterra culturale ci si interroga sulla necessità del professionismo attoriale, opponendo la recitazione dell'attore alla spontaneità del modello. Tra l'utopia di un iperprofessionismo, capace di cancellare i segni dell'interpretazione psicologica per avvicinarsi alla natura, e la possibilità di plasmare il materiale del non-professionista, il dibattito si protrae almeno sino alla stagione della nouvelle vague.

10. *Attore/Scena.* In più occasioni la messa in scena predilige l'integrità dello spazio scenico e del corpo dell'interprete rispetto alla frammentazione del montaggio. In queste soluzioni l'attore riveste un ruolo determinante. Che ruolo giocano in tali scelte fattori storici, stilistici, tecnici, culturali?

11. *Attore/Autore.* Già nei primi decenni di vita del cinema si affermano attori/autori: interpreti che non solo assumono le funzioni di protagonisti di una finzione, ma anche quelle di sceneggiatore, regista e così via (Duse, Wegener, i comici americani ecc.). Il caso è frequente lungo tutta la storia del cinema, fino ai nostri giorni. Questa scelta autoriale, che corrisponde anche a esigenze di semplificazione o promozione, come si manifesta a livello del testo? È possibile parlare di un "cinema d'attore" o di una "politica degli attori", come pure è stato fatto?

12. *Memoria dell'attore.* La memorialistica degli attori è un vero e proprio genere della letteratura cinematografica. Quanto è qui in gioco non è tanto l'aneddotica, ma la costituzione di un corpus di testi ordinato da regole proprie, funzionante secondo meccanismi interni (composizione, tematiche...) e esterni (target, attese...), che merita di essere indagato, anche in rapporto a singoli contesti nazionali e produttivi.

James Stewart

M il mostro di Düsseldorf

Immagine da lastra stereoscopica

## «Qualcuno è fortunato, qualcun altro no»

*Etica ed estetica nel cinema di Quentin Tarantino*

### Premessa

Occuparsi del cinema di Tarantino nonostante i saggi, le biografie e gli interventi critici dedicati al neoregista in seguito all'uscita dei primi due film da lui diretti (*Le iene*, 1992 e *Pulp fiction*, 1994) potrebbe risultare pleonastico, senonché l'attenzione nei suoi confronti è andata inspiegabilmente scemando dopo la realizzazione di *Jackie Brown*, terza pellicola del cineasta statunitense. Inoltre, la maggior parte della critica, spiazzata dalla rapidità con la quale Tarantino si è imposto al grande pubblico, non sembra aver riflettuto "a freddo" sul significato più profondo di cui il suo cinema mi pare foriero, adagiandosi su posizioni pressoché identiche. Mi riferisco alla rappresentazione della violenza, definita "gratuita", o all'etichetta di "vuoto divertissement" affibbiata a tale modo di fare cinema, divenuti oramai luoghi comuni. Coloro i quali hanno trovato *Jackie Brown* "poco tarantiniano" non si sono sforzati di individuare quell'iter che, a partire da *Le iene*, ha condotto il Nostro alla definizione di una marca autoriale e di una visione del mondo le quali — passando per *Pulp Fiction* — si delineano esaurientemente in *Jackie Brown*. Avendo scelto di esaminare, in questa sede, esclusivamente i film che vedono Tarantino dietro la macchina da presa (senza prendere in considerazione la regia del quarto episodio di *Four Rooms*), mi sembra lecito considerare *Le iene*, *Pulp Fiction* e *Jackie Brown*, per quanto diversi, e nel genere e nello stile — pur rivelando ciascuno la "mano tarantiniana" —, una sorta di trilogia in cui prende forma un'estetica unita ad un'etica, ovvero la visione del cinema e della vita (o se vogliamo della vita e del cinema) da parte dell'autore.

### «Qualcuno è fortunato, qualcun altro no»

In questa frase pronunciata con insofferente cinismo da Mr. Pink (Steve Buscemi, uno dei gangster protagonisti de *Le iene*) nei confronti di Mr. White (Harvey Keitel) che si sta prendendo cura di Mr. Orange (Tim Roth), il quale è rimasto ferito per causa sua, si può sintetizzare la visione di Tarantino, non certo edificante, dell'uomo e della società. «Non possiamo mica portarlo all'ospedale!» strilla Mr. Pink per nulla impietosito, a sottolineare la concezione hobbesiana che quei "cani da rapina" — e con loro il regista — nutrono nei confronti della vita: *homo homini lupus*. Non a caso i gangster si ammazzeranno fra di loro, poiché solamente attraverso la catarsi della morte potranno redimersi e trovare la pace. Il giudizio morale, e con esso una visione manichea della realtà, è sospeso: non ci sono "cattivi" (i gangster), né "buoni" (i poliziotti), ma solamente due categorie che, per "giocare a guardia e ladri", si trovano, non per scelta, ma per necessità, da due parti opposte. Così Mr. Orange, pur non essendo un gangster, ma un poliziotto infiltrato, comportandosi da gangster si trova costretto a sparare ad una donna la quale, credendolo appunto un gangster, l'ha ferito. Questa relatività, riguardante fatti e personaggi, caratterizza il cinema del regista del Tennessee fin dagli esordi, tanto che proprio in *Le iene* ne è rintracciabile una sequenza da antologia. In seguito ad una rapina in una gioielleria andata male per l'intervento dei poliziotti — rapina alla quale gli spettatori non assistono — i gangster sopravvissuti si ritrovano nel luogo convenuto: un deposito di periferia all'interno del quale tentano di ricostruire l'accaduto. I primi ad arrivare sono Mr. White e Mr. Orange, ferito; dopo pochi minuti fa la sua comparsa Mr. Pink, irrequieto, convinto che qualcuno abbia tradito. La macchina da presa rimane quasi costantemente fissa, in campo lungo, e mentre Mr. Orange agonizza in una pozza di sangue, Mr. White e Mr. Pink si scambiano, nel bagno, i loro diversi punti di vista. Attraverso alcuni flashback, che accompagnano i loro racconti, vediamo per qualche istante quanto accaduto nel corso della rapina. Entrambi hanno partecipato al medesimo fatto, ma ne riferiscono in maniera differente. Secondo Mr. White i poliziotti sono comparsi dopo che Mr. Blonde (Michael Madsen) ha incominciato a sparare contro i cassieri, mentre per Mr. Pink erano già sul posto, nascosti, ma pronti ad agire. Il loro dialogo, filmato prevalentemente in piano sequenza ed in campo lungo, ovvero attraverso un sistema di ripresa che, per usare un'espressione di Bazin, restituisce «l'ambiguità del reale», diviene un dialogo metalinguistico, esaltante la relatività dei loro punti di vista, quindi l'ambiguità della realtà. «Il cinema non è una qualche materia indipendente di cui dover ad ogni costo isolare i cristalli. È piuttosto uno stato estetico della materia»[1]. Ecco, dunque, come il regista ci "avverte", attraverso questa sequenza, che la sua visione della realtà, e di conseguenza il suo "occhio", il suo modo di riprenderla, sarà distaccato ed amorale, il che non significa immorale. «Al cinema e alla televisione c'è una violenza perfettamente addomesticata, ammessa, commerciale e totalmente falsa»[2], ha dichiarato Tarantino nel corso di un'intervista. Quella che egli mette in scena, al contrario, risulta immediata, realistica e talvolta inutile, talora procurata per gioco. «Allora, io non ti voglio prendere per il culo, okay? Non me ne frega un beneamato cazzo di quello che sai, di quello che non sai... tanto ti torturo lo stesso. Comunque sia. Non per avere informazioni. Il fatto è che mi diverte torturare uno sbirro». Sono le parole con le quali Mr. Blonde avvisa il poliziotto che, legato ed imbavagliato su di una sedia, sta per torturare a tempo di musica. «Mi diverte guardare Michael Madsen fare la sua danza. E sfido chiunque a guardarlo senza divertirsi»[3]; in tali termini si è espresso il regista riguardo alla sequenza sopracitata. È questo tipo di violenza che i "benpensanti" ed i moralisti non riescono a sopportare, ma essa cela una condizione dell'uomo nel mondo, sintetizzabile nel binomio oppresso-oppressore, che si andrà meglio definendo in *Pulp Fiction*.

### «Ezechiele 25, 17...»

Se ne *Le iene* la redenzione dei gangster passa attraverso la loro morte necessaria, secondo quanto richiede il "topos" della tragedia greca, in *Pulp Fiction* il tema della redenzione viene sviluppato in maniera più complessa ed insieme più sotterranea, a tal punto che la maggioranza dei critici, forse distratti dal bailamme dell'azione, non ha né guardato, né ascoltato ciò che pur è volutamente reiterato nel corso della narrazione. Mi riferisco ad un passo della Bibbia, quello della profezia di Ezechiele contro i Filistei, che il killer di colore Jules (Samuel L. Jackson) suole recitare alle sue vittime, con macabra ritualità, prima di spedirle all'altro mondo: «Ezechiele 25, 17:
"Il cammino dell'uomo timorato è minacciato da ogni parte dalle iniquità degli esseri egoisti e dalla tirannia degli uomini malvagi. Benedetto sia colui che nel nome della carità e della buona volontà conduce i deboli attraverso la valle delle tenebre, perché egli è il pastore di suo fratello ed il ricercatore dei figli smarriti. E la mia giustizia calerà su di loro con grandissima vendetta e furiosissimo

Jackie Brown

sdegno, su coloro che si proveranno ad ammorbare e a distruggere i miei fratelli. E tu saprai che il mio nome è quello del Signore, quando farò calare la mia vendetta sopra di te"».
Fino a quando, un giorno, Jules non assiste a ciò che egli considera un miracolo. Impegnato con Vincent (John Travolta) in un "lavoretto" per conto del loro boss Marsellus Wallace (Ving Rhames) nell'appartamento di alcuni ragazzi, rei di aver tentato di "fregare" Marsellus, Jules sta recitando ad uno di essi, terrorizzato, il passo in questione, prima di eliminarlo con l'aiuto di Vincent. Immediatamente dopo, però, "sbuca" dal bagno un altro ragazzo, della cui presenza i due killer non si sono accorti, il quale li sorprende scaricando su di loro l'intero caricatore della pistola. Nessuno dei proiettili colpisce i due sicari che, per tutta risposta, lo ammazzano senza pietà. Anche in questa occasione due personaggi sono stati protagonisti del medesimo fatto, ma, come accadeva ne *Le iene*, ne riportano visioni differenti. Mentre Vincent rimane impassibile, attribuendo la circostanza, per quanto singolare, al caso, Jules vi vede qualcosa di più: l'intervento divino. Lo "scarto" creato dalla sequenza — presentandoci essa due killer che, dopo aver eseguito alla stregua di un qualsiasi compito l'ennesimo omicidio, si intrattengono in una disputa teologica — produce necessariamente riso. Ma Jules è serissimo, come dimostrerà di lì a poco. Ritroviamo Jules e Vincent, in seguito alla tragicomica "*Bonnie situation*" cui, per ragioni di spazio, rimandiamo alla visione del film, mentre fanno colazione nel coffee shop che nell'incipit della storia — da ricordare come la vicenda presenti una struttura circolare — sta per essere rapinato da una coppia di giovani ed inesperti delinquentelli. Quando uno di essi, Pumkin (Tim Roth), sotto la minaccia della pistola ordina a Jules di consegnargli la valigetta che ha con sé, contenente verosimilmente la droga da far pervenire a Marsellus, egli lo immobilizza ed, invertendo le parti, gli punta la propria pistola in faccia. Quindi, recitatogli con tono pacato il passo della Bibbia ormai noto, gli confessa: «Ora, sono anni che dico questa cazzata, e se la sentivi significava che eri fatto. Non mi sono mai chiesto cosa volesse dire. Pensavo che fosse una stronzata da dire a sangue freddo a un figlio di puttana prima di spararargli. Ma stamattina ho visto una cosa che mi ha fatto riflettere. Vedi, adesso penso... magari vuol dire che tu sei l'uomo malvagio e io sono l'uomo timorato, e il signor nove millimetri qui — la pistola che gli tiene puntata contro —, lui è il pastore che protegge il mio timorato sedere nella valle delle tenebre. O può voler dire che tu sei l'uomo timorato e io sono il pastore, ed è il mondo ad essere malvagio ed egoista, forse. Questo mi piacerebbe. Ma questa cosa non è la verità. La verità è che tu sei il debole ed io sono la tirannia degli uomini malvagi. Ma ci sto provando, Ringo, ci sto provando con grande fatica a diventare il pastore». Mentre lo sentiamo pronunciare queste ultime parole la macchina da presa, che sta inquadrando, fuori fuoco, la pistola di Jules, impugnata contro la faccia di Pumpkin in primo piano, sfoca a beneficio della pistola per evidenziare anche visivamente la subordinazione di Pumkin, il quale viene "in secondo piano" rispetto all'arma di Jules. Non credo di forzare la situazione affermando che tale pessimistica quanto realistica concezione del mondo di Jules-Tarantino possa rievocare quella manzoniana presente nell'*Adelchi* e più precisamente nel passo in cui l'omonimo protagonista della tragedia constata sconsolato: «Non resta / Che far torto, o patirlo. Una feroce / Forza il mondo possiede...»[4]. Non è il mondo, però, ad essere malvagio. «Questo mi piacerebbe. Ma questa cosa non è la verità», osserva Jules, deciso ad assumersi la responsabilità delle proprie azioni. La verità è che chi detiene il potere, occupando una posizione privilegiata, difficilmente se ne libera o ne fa un uso democratico; al contrario molto spesso l'uso che si fa del potere diviene "abuso" di potere. Ne abusa lo Stato che, secondo il parere illustre di Max Weber, altro non è che «un'associazione di dominio in forma di istituzione, la quale, nell'ambito di un determinato territorio, ha conseguito il monopolio della violenza fisica legittima come mezzo per l'esercizio della sovranità»[5].
Per questa ragione i "drughi" protagonisti di *Arancia meccanica*[6], al fine di continuare ad esercitare la "beneamata ultraviolenza" in maniera legale, divengono poliziotti. E ne abusano quanti, trovandosi in una posizione favorevole, costringono coloro che stanno un gradino più in basso a subire le loro angherie. «La voce della redenzione aleggia su tutto il film [...], e io sono quello che concretamente le dà voce»[7], osserva Samuel L. Jackson, intervistato sul ruolo del suo personaggio. È vero, fra di loro i personaggi parlano di hamburger, TV e droga, ma è il mondo che essi conoscono; e la maggior parte dei discorsi che le persone fanno per strada non riguardano certo i massimi sistemi. Di più, se ai gangster de *Le iene* era esplicitamente vietato dal loro capo parlare di qualsiasi cosa li riguardasse, affinchè l'identità di ognuno, per ragioni di sicurezza, rimanesse segreta agli altri, i personaggi di *Pulp Fiction* ricoprono per lo più ruoli stereotipati e quasi sembrano esserne consapevoli. «Coraggio, entriamo nei personaggi», dice Jules, rivolgendosi a Vincent, dal momento che, prima di "entrare in azione" in qualità di killer, avevano disquisito sulle potenzialità erotiche di un massaggio ai piedi. Se i dialoghi non comunicano nulla di profondo è per opera dell'omologazione creatasi con l'avvento del villaggio globale, che obbliga tutti quanti a mangiare lo stesso cibo ed a "nutrirsi" della medesima sottocultura. «Ma lo sai qual è la cosa più divertente dell'Europa? — domanda Vincent a Jules mentre viaggiano in auto — Sono le piccole differenze. Voglio dire, laggiù hanno la stessa merda che abbiamo noi, ma solo che lì è un po' diverso. [...] Sai come chiamano un quarto di libbra con formaggio a Parigi? [...] Royale con formaggio». I dialoghi solo apparentemente sembrano essere vuoti o banali; non lo è la domanda che Mia (Uma Thurman) rivolge a Vincent mentre siedono ad un tavolo di un locale: «Non odi tutto questo?». Vincent replica: «Odi cosa?», e Mia specifica: «I silenzi che mettono a disagio», poiché si era accorta che il timore di conoscersi a fondo li aveva spinti a fingere di parlare, senza in realtà nulla dire. È significativo che una simile osservazione provenga da una donna relegata al ruolo di "donna di Marsellus", poiché le altre figure femminili, quelle di Fabienne (Maria de Medeiros) e di Honey Bunny (Amanda Plummer), sono completamente dipendenti e complici dei loro compagni maschili.
Se in *Le iene* le donne erano assenti ed in *Pulp fiction* "donne di qualcuno", con *Jackie Brown* la vicenda ruoterà esclusivamente attorno alla protagonista femminile, la quale ne tesserà le fila e ne uscirà unica vincitrice.

Jackie Brown, eroina del quotidiano

*«Be', la sola cosa da fare quando sei in un simile casino*
*è cercare di essere razionale.*
*Posso farcela, Max.*
*So di potercela fare»*[8].

Pur tratta dal romanzo *Rum punch*[9] di Elmore Leonard, dunque non trattandosi, come per i film precedenti, di un soggetto del regista, questa storia chiude la "trilogia" presentando finalmente quello che, nell'ottica tarantiniana, va interpretato come un personaggio positivo. Tarantino acquisì i diritti per questo e per altri due romanzi del medesimo autore, da lui amato fin dall'adolescenza, "cucendo" la vicenda addosso ad un altro "mito" della sua giovinezza: Pam Grier, la regina del cinema per neri degli anni Settanta. Jackie Brown non è un gangster od un killer, non si può definire "personaggio" pulp, ma è una "persona" normale, nel senso che la sua vita rientra nella norma, anche se la sua condotta travalica la legalità. Piacente donna di colore quarantaquattrenne, Jackie, per arrotondare l'esiguo stipendio che le garantisce il suo lavoro di hostess, funge da corriere ad Ordell (Samuel L. Jackson), un mercante di armi nero, facendogli pervenire a Los Angeles il denaro sporco proveniente dal Messico. Il regista ci "ammonisce" fin dall'inizio: tenete d'occhio Jackie Brown.

Nella sequenza d'apertura la macchina da presa le sta addosso, carrellando, mentre lei rimane immobile — di profilo — pur avanzando sul nastro trasportatore dell'aeroporto. A fare da sfondo le diverse tonalità di colore del muro. Jackie è una donna dalla personalità multiforme, e sarà lei ad avere la meglio poiché "trasportata" da un destino necessario inseguito in maniera lucida e razionale, riuscendo vincitrice sia nei confronti della polizia, sia nei confronti del malvivente cui recapita il denaro. Lei, donna single di mezza età con problemi e necessità molto concrete, "sta a metà"; a metà fra legalità ed illegalità. «Lo sa, non vedevo l'ora di tornare a casa, ieri, per lavarmi i capelli e togliermi la puzza di prigione», confessa — esprimendo un desiderio molto plausibile — a Max (Robert Foster), il mediatore poco più vecchio di lei che ha fatto da tramite ad Ordell per il pagamento della sua cauzione. Jackie, infatti, era stata arrestata pochi giorni addietro da due agenti dell'antifrode i quali, grazie ad una "soffiata", l'avevano fermata all'aeroporto di Los Angeles e, perquisitale la borsetta, le avevano contestato l'introduzione di cinquantamila dollari non dichiarati in dogana: i soldi di Ordell. La hostess, dotata di pragmaticità e nervi saldi, escogita un doppio gioco grazie al quale sottrarrà ad Ordell, complice Max, il mezzo milione di dollari posseduti dal malvivente in Messico, facendo credere alla polizia, che lo ucciderà prima che egli possa rivelare come sono andate realmente le cose, di avergli fatto giungere solamente una piccola somma di denaro, mentre in realtà ha "prelevato" tutto il malloppo. Il piano riesce, Jackie può finalmente cambiar vita e chiedere a Max, per il quale nutre, corrisposta, un sentimento quasi d'amore, di partire con lei alla volta della Spagna. Ma alla proposta di Jackie, la quale ha raggiunto l'ufficio di Max con l'auto che fu di Ordell, Max appare intimorito. Ella intuisce il suo imbarazzo e gli domanda: «Hai paura di me?». «Poco poco», è la risposta data da Max a quella donna che, muovendosi tra legalità ed illegalità se non senza timore, comunque con determinazione, gli procura un certo disagio rispetto al suo *modus vivendi*. È questa ambiguità a rendere il personaggio di Jackie cinematografico fino al punto di incarnare quell'etica tarantiniana per la quale non è possibile, senza occupare una certa posizione, vivere secondo legalità (o, se si preferisce, secondo la morale corrente) se non soccombendo inevitabilmente. Con quest'ultima pellicola Tarantino ha spiazzato tutti quanti, facendo riuscire vincitori gli eroi di serie B (Jackie e Max), così "borghesi" con i loro problemi forse poco cinematografici secondo il metro di misura hollywoodiano, ma che ci somigliano, fino a farceli amare più di quelli *pulp* e, in questa *fiction*, indurci a tifare per loro.

Fabrizio Buratto

**Note**

1. A. Bazin, *Che cosa è il cinema?*, Garzanti, Milano 1994, p. 115.
2. F. Gatti, *Quentin Tarantino*, Ass. Script/Leuto. n° 29, Dino Audino Editore, Roma, p. 26.
3. Da un'intervista di Alessandra Venezia, «L'Unità», 29 novembre 1993.
4. A. Manzoni, *Adelchi*, "I classici della Bur", Rizzoli, Milano 1992, p. 183.
5. M. Weber, *Il lavoro intellettuale come professione*, Einaudi, Torino 1997, p. 55.
6. *Arancia meccanica* (Usa 1971), regia di S. Kubrick.
7. J. Bernard, *Quentin Tarantino. L'uomo e i film*, Lindau, Torino 1996, p. 190.
8. Da un dialogo fra Jackie Brown (Pam Grier) e Max (Robert Foster).
9. E. Leonard, *Rum Punch*, Milano, Bompiani, 1998.

**Bibliografia**

A. Bazin, *Che cosa è il cinema?*, Garzanti, Milano 1994.
J. Bernard, *Quentin Tarantino. L'uomo e i film*, Lindau, Torino 1996.
F. Gatti, *Quentin Tarantino*, Ass. Script/Leuto. n° 29, Dino Audino Editore, Roma.
E. Leonard, *Rum Punch*, Bompiani, Milano 1998.
A. Manzoni, *Adelchi*, "I classici della Bur", Rizzoli, Milano 1992.
M. Weber, *Il lavoro intellettuale come professione*, Einaudi, Torino 1997.

**Recensioni e interviste**

I. Bignardi, "La Repubblica", 28 ottobre 1994.
R. Pugliese, "Segnocinema", n° 75, 1995.
A. Venezia, "L'Unità", 29 novembre 1993.

Jackie Brown

# Le CITTÀ del CINEMA

VIENNA
COURMAYEUR
BERLINO
UDINE
VERONA
PESARO
VENEZIA

XLI Vienna International Film Festival - Viennale 1999
Vienna, 15-27 ottobre 1999

## Il viaggio e il confine

Dalla sua nascita la Viennale si propone come una finestra aperta sul mondo del cinema e della fotografia. Ogni anno vengono accuratamente selezionati film che rappresentano culture, umanità e modi di fare cinema diversi, capaci di convivere e confrontarsi per una settimana con gli addetti, i critici, gli studiosi e gli spettatori.
L'edizione del 1999 ha segnato il raggiungimento di un traguardo prestigioso e l'inizio di una svolta significativa: la manifestazione è cresciuta e si è ampliata nel corso degli anni, e a questo punto della sua storia ha cambiato presidente. La successione di un Presidente non è in sé un fatto che desta scalpore, ma in questo caso si tratta di una significativa eccezione: Eric Pleskow è stato presidente della United Artists ed è co-fondatore della Orion Pictures (casa produttrice di *Apocalypse Now*, *Platoon* e *Il silenzio degli innocenti*); inoltre la sua storia personale può essere considerata a un tempo memoria dolorosa del passato recente dell'Austria e fiduciosa disposizione a costruire un futuro diverso. La famiglia Pleskow venne obbligata a lasciare l'Austria durante il nazismo ed Eric dopo aver sopportato una gavetta gravosa ed essere rimasto lontano dalla madrepatria per più di cinquant'anni, è stato convinto a farvi ritorno proprio dalla direzione della Viennale: «Sentivo che in questo paese c'erano persone che volevano confrontarsi con il passato. Eppure ho esitato quando la Viennale mi ha chiesto di accettare la presidenza. Non ero sicuro di accettare un ruolo pubblico in un paese che mi aveva espulso tanti anni fa in maniera così drammatica. Ma non volevo isolarmi, volevo lavorare con una generazione di giovani». Le aspirazioni di Pleskow sono confermate e rilanciate dal direttore del festival Hans Hurch, per il quale un Festival deve conciliare, attraverso un viaggio di confine, la vita quotidiana e l'utopia, il sogno e la realtà.
E infatti in molti film scelti il viaggio e il confine tornano con insistenza prepotente: in *Addio terraferma* di Otar Iosseliani, ne *L'estate di Kikujiro* di Kitano Takeshi — e nel making del film, *Jam Session, The Official Bootleg of Kikujiro*, presentato nella sezione dedicata al documentario — o in *The Straight Story* di David Lynch.
La frontiera si dipana da *Nordrand* di Barbara Albert a *eXistenZ* di David Cronenberg, sino a *The Longest Summer* di Friut Chan. Si tratta di film generalmente noti in Italia ma che acquistano un nuovo senso quando vengono accostati e testimoniano con forza la radicale diversità del mondo contemporaneo e del cinema che lo rappresenta. La poesia del rivedere, il piacere della seconda visione sono un'altra delle possibilità concesse dalla Viennale ai suoi partecipanti, come nel caso della retrospettiva dedicata a Maureen O'Hara, interprete di *The Hunchback of Notre Dame* (1939), di *Rio Grande* (1950) o de *Il nostro uomo all'Avana* (1959).
Infine la Viennale rappresenta l'occasione di un appuntamento ormai immancabile: quello dedicato ad un artista del cinema che si dedica anche all'arte fotografica. Dopo la retrospettiva dell'anno scorso dedicata a Jeff Bridges — di cui si sono visti i film e le splendide foto di scena —, il 1999 è stato l'anno di Christopher Doyle, fotografo e direttore della fotografia di alcuni dei film più toccanti e coinvolgenti che Hong Kong abbia prodotto negli ultimi anni, in particolare quelli diretti da Wong Kar-Wai. Fotogrammi, foto di scena, ritratti e collages ricostruiscono un mondo di immediata comprensione anche per la cultura occidentale e restituiscono la testimonianza di un talento visivo eccezionale. Un talento capace di articolarsi in modi diversi, arrivando fino alla musica. L'evento live della Viennale è stato infatti il concerto di Max Nagl, un musicista che ha iniziato componendo musica per film muti per proseguire creando musica ispirata ai film muti. A Taipei Nagl incontra Doyle e lì nasce una collaborazione che culmina nella realizzazione del cd *Cafe Electric*, ispirato al film di Gustav Ucicky interpretato da Marlene Dietrich. E proprio dall'interazione dell'immagine, della parola e del suono la Viennale avvia il suo cammino verso un nuovo secolo di cinema capace di parlare all'intelligenza e al cuore degli spettatori.

Anna Antonini

IX Noir in Festival
Courmayeur, dicembre 1999

*Stage "Jeunes Critiques Européens"*

## Giovani critici al lavoro

Dante Ferretti, Dario Argento, Sir Farley Granger, Brian W. Aldiss, Takashi Miike. Sono soltanto alcuni degli ospiti presenti alla nona edizione del Noir in Festival di Courmayeur, appuntamento che, annualmente agli inizi di dicembre, trasforma la tranquilla e bellissima località valdostana nel ritrovo preferito di cinefili ed appassionati divoratori di letteratura e cinema di genere noir, appunto. Il programma di questa edizione, dedicata a Stanley Kubrick, si è rivelato particolarmente allettante e vario, spaziando tra anteprime nazionali, grandi celebrazioni ed interessanti scoperte.
Iniziamo proprio con i film in prima visione. Un titolo per tutti: *Bringing out the Dead*, l'ultimo capolavoro di Martin Scorsese, tenuto a battesimo per il pubblico italiano dal famoso scenografo maceratese Ferretti (già collaboratore del regista italo-americano, tra gli altri, in *Casinò*, *Kundun* e tuttora al suo fianco nella realizzazione di *Gangs of New York*) e dal newyorchese Joe Connelly, autore del romanzo da cui è stato tratto il film. Ma a Courmayeur abbiamo visto anche *Sleepy Hollow*, l'ultima fatica di Tim Burton; il pluripremiato *American Beauty* di Sam Mendes; *The Opportunists* di Myles Connell, risultato alla fine vincitore del concorso; *The Bone Collector* di Phillip Noyce, una sorta di moderno rifacimento di *La finestra sul cortile* di Alfred Hitchcock.
E proprio al Signore del brivido, nel centenario della sua nascita, il Noir in Festival ha dedicato una sezione speciale, con la riproposizione sul grande schermo di alcuni suoi capolavori, la presentazione di importanti documentari sul grande regista inglese, il personale omaggio di Dario Argento a Sir Hitch e l'emozionante presenza in sala di un affascinante e commosso Farley Granger (davvero un ospite da brivido!). Di grande interesse anche il ciclo di incontri e conferenze incentrati sul tema delle *Mutazioni*, ovvero sulla modificazione del concetto (e della realtà) dell'umano e del suo immaginario in rapporto allo sviluppo tecnologico: tra i relatori un ospite d'eccezione,

lo scrittore Brian W. Aldiss, autore della mitica saga sul pianeta di Heliconia e mancato sceneggiatore di Stanley Kubrick che, sulla base del suo racconto *Super Toys Last All Summer Long*, avrebbe voluto realizzare il film sull'intelligenza artificiale *A.I.*
E ancora. Una retrospettiva dedicata a Takashi Miike, giovane e molto prolifico cineasta giapponese (undici lungometraggi e tredici original video in cinque anni!) il cui talento anarchico e visionario non mancherà di farsi notare in Europa. L'omaggio al vulcanico e talentuoso animatore Bill Plympton, capace, con i suoi cortometraggi, di stigmatizzare e mettere in ridicolo vizi e stravaganze della società contemporanea.
La consueta sezione dedicata alla letteratura noir, con il Premio Giorgio Scerbanenco — «La Stampa», la rassegna di narrativa sudamericana *Sudamericanoir*, ed il ciclo di conversazioni con gli scrittori. E per finire i *Corti di paura*, concorso riservato a cortometraggi a soggetto noir o horror, selezionati da Leonardo Gandini e giudicati dalla giuria costituita dai Jeunes Critiques Européens.
Eh sì! Il Noir in Festival di Courmayeur, rassegna giovane ma già ben rodata, poliedrica e in progressivo accrescimento, può vantare, come fiore all'occhiello, questo stage internazionale di critica cinematografica, breve ma intenso atelier volto all'acquisizione, da parte dei suoi selezionatissimi partecipanti (tra i quali, in questa nona edizione, anche la sottoscritta!), di strumenti di analisi teorica, comparativa e storica alla materia cinematografica. Lo stage, organizzato dall'Associazione Culturale "Il Cinematografo" di Aosta e sapientemente diretto da Fréderic Sabouraud (critico per i «Cahiers du Cinéma» e docente presso l'Ecole Supérieure de Réalisation Audiovisuelle, la Fondation Européenne des Métiers de l'Image et du Son e l'Université Paris VIII), prevede una serie di lezioni propedeutiche sull'analisi critica e la lettura del film, la quotidiana discussione di gruppo sulle pellicole visionate nell'ambito del festival, la partecipazione alle conferenze-stampa con la preparazione di interviste agli ospiti della manifestazione, la scelta del miglior cortometraggio e la redazione finale di uno o più elaborati scritti sui film visionati (in questa stessa pagina è presente, a titolo dimostrativo ed esemplificativo, la recensione della sottoscritta sul film di Scorsese). Il tutto rigorosamente in lingua francese, come previsto dal bando di concorso, che porta alla selezione (sulla base del Curriculum Vitae, di un effettivo e motivato interesse per la materia cinematografica, della recensione di un film a scelta e della conoscenza del francese scritto e orale) di quattro ragazzi belgi, due francesi, tre valdostani e due della rimanente parte d'Italia. Un'esperienza davvero interessante, formativa e divertente, capace di mescolare sapientemente momenti di impegno e serio studio del film, opportunità di confronto con studiosi, addetti ai lavori e critici affermati, ed occasioni di svago e aggregazione tra gli stagisti. Una possibilità davvero da non sprecare, che personalmente consiglio a tutti coloro che intravedano nel loro futuro un'eventuale carriera nell'ambito della critica o del giornalismo cinematografico.

Martina Riva

### New York come una scacchiera: «Bringing out the Dead»

Un film hétérogène et hallucinatoire. Réaliste mais par moments visionnaire. Profondément introspectif et psychologique. Fort mais parfois onirique. Bref, un grand film. Une œuvre sur laquelle des pages pourraient être écrites, peut-être sans réussir à en épuiser tous les sujets, tous les éléments qu'il faudrait en fait prendre en considération et analyser; un film qui, dans sa progression et son déroulement, conduit le spectateur de plus en plus à côté du protagoniste, de sa névrose, de ses fantasmes; un film qui reprend des thématiques déjà présentes dans le cinéma de Scorsese mais qui est capable de les analyser et de les traiter d'une façon tout à fait nouvelle; une œuvre, enfin, où la position du spectateur par rapport à l'histoire et au protagoniste n'est jamais fixe et définitive, mais toujours dans une situation de progression et de changement. Essayons, alors, d'aller plus en profondeur dans l'analyse de quelques-uns des aspects les plus significatifs, à mon avis, de ce film.
New York. La Grande Pomme, la reluisante métropole, le symbole même de l'Amérique et du rêve américain. La ville des gratte-ciel et du Bronx, de Central Park et des bandes. Voilà l'image classique qu'une part importante de la cinématographie nous propose et nous a proposé, surtout dans les dernières décennies, de New York; et c'est une image désormais stéréotypée, faite de clichés auxquels nous sommes bien habitués. *Bringing out the Dead*, par contre, propose une vision nouvelle, «inédite» (pour utiliser un adjectif de Dante Ferretti, le décorateur qui a travaillé à ce film et à d'autres œuvres de Scorsese) de cette métropole: la vision réalistique et actuelle d'une ville grise, sale, qui vit pendant la nuit, avec toutes ses misères, ses douleurs, ses souffrances. Et s'il est vrai que certains films — pas beaucoup, en fait — nous ont montré le côté violent mais aussi pauvre, misérable de New York, il faut quand même reconnaître que ce type de représentation a été situé d'habitude dans des lieux qui étaient tout à fait connus au public et facilement reconnaissables. Dans *Bringing out the Dead*, par contre, ce que nous voyons de New York (à part les scènes situées à l'hôpital) est le quartier de «Hell's Kitchen» — une partie de la cité pas très connue, originairement habitée par des Irlandais —, un véritable enfer, un cercle dantesque peuplé d'âmes damnées et condamnées par la société. Scorsese pénètre profondément dans la *psyche* d'une cité dure et méchante, dans laquelle il faut «être forts» (en utilisant les mots de Mary) pour la vaincre, pour rester à la surface et survivre.
Une ville faite par couches, où non seulement le côté extérieur et plus facilement accessible nous est offert, mais aussi le sous-sol, là où beaucoup de personnes vivent comme des vers, dans des conditions désespérées et loin d'être humaines (et même dans ce cas, on pourrait voir une allusion à l'enfer dantesque, où plus l'on descend et plus la condition des damnés s'aggrave).
Donc une New York réelle, foncièrement differente par rapport au portrait qui nous est offert d'habitude, mais nouvelle aussi dans le domaine de la filmographie de Scorsese: l'association la plus facile et evidente est avec la ville de *Taxi Driver*, très semblable du point de vue iconographique et montrée en suivant un pareil procédé de représentation.
La différence entre ces deux New York se situe au niveau anthropologique et dans le rapport que les protagonistes ont avec la ville elle-même: dans *Taxi Driver* la cité fait partie de l'histoire, c'est le tableau à l'intérieur duquel

Travis Bickle se bouge et rencontre des types humains très différenciés: non seulement les pauvres, les prostituées, les misérables mais aussi les personnes communes qui vont aux meetings électorals, par exemple, ou la belle secrétaire de bonne extraction sociale qu'il cherche à séduire. Dans *Bringing out the Dead* le point de vue sur New York est filtré par la sensibilité malade et souffrante de Frank Pierce: la dégradation régne souveraine et semble presque un réflexe sur la ville de la vie intérieure et de l'âme du protagoniste. Les personnes communes ont disparu, on ne les voit pas; c'est comme si l'œil et l'ésprit de Frank avaient filtré le monde et la société, en laissant émerger seulement les éléments et les individus correspondants aux caractéristiques particulieres de sa *psyche*. Nous voyons seulement des personnes malades et marginales, misérables et désespérées, qui sont la cause mais aussi la projection des fantasmes de Pierce.
Très belle, à mon avis, est aussi la représentation de New York qui nous est offerte dans une très brève partie où la ville est vue d'en haut, d'une position perpendiculaire au sol. Ce qui vient tout de suite à l'esprit est l'image de l'échiquier: de la ville comme lieu dans lequel chaque jour les individus se bougent comme des pions faisant partie d'un plus grand et universel jeu (est-ce peut-être la main de Dieu qui décide les coups et pousse les pions?); de la cité comme lieu dans lequel chaque jour la vie de millions de personnes est mise en jeu. Mais à côté de cette image émerge aussi l'idée de la cage, de la prison de laquelle il est impossible d'échapper, d'un lieu fermé et claustrophobique.
Et, comme un détenu, mécaniquement, systématiquement Frank parcourt toujours les mêmes routes, se retrouve toujours dans les mêmes places. Donc l'échiquier, la cage mais aussi la grille, le schéma bien défini et fixé, des lignes duquel il est impossible de s'éloigner (comme des voies d'un train).
Un film complexe et profond. Claustrophobique et polymorphe. Tragique mais par moments comique. Oppressant mais très lucide. Bref, un autre grand film de Martin Scorsese.

Martina Riva

L Internationale FilmFestSpiele
Berlino, 9-20 febbraio 2000

## Ritorno a Potsdamer Platz

Oltre alla sezione in concorso (aperta quest'anno da *The Million Dollar Hotel* di Wenders), la sezione informativa "Panorama", il "Forum" (vero festival nel festival nutrito da opere di giovani autori aventi un carattere più sperimentale o provenienti da paesi ai margini delle reti di distribuzione occidentali), le retrospettive costituiscono uno dei maggiori punti di forza del festival berlinese e giustificano da sole il viaggio. L'edizione 2000 ha proposto un'ampia rassegna sui robot cinematografici, dai film degli anni Dieci fino alla produzione contemporanea. Forse si poteva scegliere un periodo più circoscritto, forse alcune opere notissime avrebbero potuto rimanere "dietro le quinte", ma la presenza di un cospicuo numero di testi "ritrovati" o del tutto dimenticati ha trasformato la rassegna nel vero e proprio evento della Berlinale. *La bambola vivente* (1924)
di Luigi Maggi, *Die Insel der Verschollenen* (1921) di Urban Gad, le due versioni di *Le Jouer d'échecs*, quella del 1926 di Raymond Bernard e quella del 1938 di Jean Dréville, sono state alcune delle sorprese più belle. Ma soprattutto lo sconosciuto, fin qui, *Gibel Sensacii* (1935) di Alexander Andrievskij, visionaria versione staliniana del classico *R.U.R* di Čapek, ha rappresentato la maggiore, imprevedibile, scoperta.
Un volume (che si può leggere assieme a tre libri usciti recentemente in Italia: Vincenzo Tagliasco, *Dizionario degli esseri umani fantastici e artificiali*, Mondadori, Milano 1999; Yurij Castelfranchi e Oliviero Stock, *Macchine come noi*, Laterza, Bari 2000; e George B. Dyson, *L'evoluzione delle macchine. Da Darwin all'intelligenza artificiale*, Raffaello Cortina, Milano 2000), contenente saggi di vari autori e un ricchissimo apparato iconografico, ha completato l'iniziativa: Rolf Aurich — Wolfgang Jacobsen — Gabriele Jatho (a cura di), *Künstliche Menschen. Manische Maschinen, kontrollierte Körper*, Jovis, Berlin 2000, pp. 220, ill. in b/n e a colori.
Altra bella sorpresa della Berlinale 2000 sono stati due volumi che tracciano una cronistoria delle edizioni passate del festival: Wolfgang Jacobsen, *50 Jahre Berlinale*, Nicolai, Berlin 2000, sui cinquant'anni della rassegna principale (la prima edizione ebbe luogo nel 1951, in una città ancora sfigurata dalle distruzioni della guerra, nel "Titania Palast", una delle sale emblema della Berlino degli anni trenta, miracolosamente scampata ai bombardamenti); e Nicolaus Schröder, *Zwischen Barrikade und Elfenbeinturm. Zur Geschichte des unabhängigen Kinos. 30 Jahre Inernationales Forum des Jungen Films*, Henschel, Berlin 2000), sui trent'anni del "Forum".
Il festival si è svolto quest'anno, per la prima volta, nelle nuove sale del nuovo Potsdamer Platz, progettato da Renzo Piano (la piazza, che, trasformata in una sorta di vuota terra di nessuno, feriva il centro della città divisa dal muro — e dominava *Il cielo sopra Berlino* di Wenders). Nella stessa piazza, ha trovato posto la Stiftung Deutsche Kinemathek con il nuovo Museo del cinema, gli archivi, la biblioteca e la scuola di cinema; a due passi si trovano anche la Filarmonica e la Staatsbibliothek, progettate da Scharoun, la Neue Nationalgalerie di Mies van der Rohe e la nuova sede della *Gemäldegalerie*: un insieme niente male per lo spettatore-*flâneur*...

Luisa Bettiga

Magnolia

The Million Dollar Hotel

## «The Million Dollar Hotel»: un mondo caotico

Il Million Dollar Hotel è un luogo in cui si raccolgono residui di umanità che, come l'edificio, hanno conosciuto un passato migliore. L'ambiente è direttamente ispirato alle architetture e agli ospiti del Chelsea Hotel, un luogo che occupa un posto privilegiato nella geografia della bohème contemporanea: qui è avvenuta la morte etilica del poeta gallese Dylan Thomas; qui si è consumata quella violenta e misteriosa di Nancy, la compagna di Sid Vicious dei Sex Pistols. Anziani, mitomani, psicotici, ritardati, drogati e ubriachi vivono tutti assieme condividendo storie di enormi smacchi e piccole gioie. Quando uno di loro muore in modo violento e misterioso la piccola comunità viene sconvolta nei ritmi dall'arrivo dell'agente FBI Skinner (Mel Gibson) e dai suoi metodi sbrigativi. Skinner vive male tra i *freaks* perché lo è lui stesso: un'enorme cicatrice sulla schiena testimonia dell'asportazione di un terzo, incongruente braccio. Attorno alla figura di Israel — detto Isy, in assonanza con *easy*, ovvero "facile" — si catalizzano le speranze di gloria della comunità e l'amore di Tom Tom, il "maggiordomo dei pezzenti", per Eloise (Milla Jovovich), una ragazza tanto bella quanto scombinata. Da morto Isy viene scambiato per un pittore, anche se i suoi quadri sono opera di Geronimo, uno degli abitanti dell'hotel; a sua volta Geronimo colava il catrame delle sue "opere" su degli altri quadri rubati nelle gallerie della città. Mentre in Skinner matura sempre più la convinzione che Isy si sia suicidato i compagni di Tom convincono quest'ultimo a confessare l'omicidio dell'amico. Sembra si tratti di una confessione forzata ma in realtà le cose sono andate proprio in questo modo: ferito dalla

violenza che Isy ha usato a Eloise, Tom non trattiene l'amico quando questo si trova in bilico sul tetto dell'hotel.
E davanti al sovrapporsi e al complicarsi degli eventi Tom decide che c'è solo una soluzione: prendere la rincorsa e volare dal Million Dollar Hotel. Per se stesso e per Eloise, «qualcosa che vale la pena di vivere, dunque di morire».
Alla Berlinale 2000 il film di Wim Wenders — tratto dall'omonimo racconto di Bono Vox — ha dato il via alla mostra insieme ad un coro di critiche e di polemiche. Da *Il cielo sopra Berlino* Wenders è diventato un regista a rischio, soprattutto agli occhi dei suoi molti estimatori delle primissime ore. Ad essi sembrava che il regista stesse abdicando al trono di Autore per perdersi in cunicoli misticheggianti, sentimentali e un po' New Age. *Until the End of the World* confermò le peggiori ipotesi agli stessi sostenitori. Eppure Wenders era entusiasta della sua opera e soprattutto della colonna sonora che l'accompagnava. Alla soddisfazione di avere riunito alcuni idoli della sua giovinezza (Kinks, Talking Heads, Patti Smith), il regista aggiungeva la gratitudine dello scampato pericolo: senza il rock e la migliore musica pop il regista si vedeva sopraffatto dalla depressione al punto di pensare al suicidio. Da lì si è sviluppata l'amicizia tra il regista e il cantante e musicista irlandese, al punto che i due sembrano condividere il medesimo destino. Negli stessi anni in cui Wenders cominciava a sembrare "incoerente", gli U2 andavano sempre più lontani dai lavori prodotti da e con Brian Eno e sempre più vicino alla perplessità dei loro fan storici. A chi voleva *With or Without You* gli U2 davano *Discoteque*; a chi voleva *Paris, Texas* Wenders dava *La fine della violenza*. Nei lavori di entrambi c'è certamente eccesso, imperfezione, ma c'è anche desiderio di assumersi dei rischi, di anticipare e magari di sbagliare. Se della pletora di immagini, citazioni cinematografiche, memorie collettive e ricordi personali cui ha fatto ricorso Wenders in questi anni è rimasto qualcosa, allora forse non era tutto materiale da buttare. E infatti: quanto *Until The End of the World* è rimasto in *Strange Days* (o *Nirvana*)?
Ma forse non bisogna amare troppo Wenders per poter apprezzare le perle che il suo cinema nasconde sotto un'apparente, sprovveduta chincaglieria. Chi scrive non ha mai avuto un trasporto "sentimentale" verso i film di Wenders: li ha ammirati, studiati, ma non li ha mai "amati". Di conseguenza non posso essere toccata dal disamore e dalla delusione. Nemmeno da *The Million Dollar Hotel*. Forse non si tratta di un film ispirato e lucido, ma siamo sicuri che questi siano anni in cui l'ispirazione e la lucidità siano possibili? Il nostro è un mondo caotico e dal caos può venire molto male ma anche un gran bene: tutte le possibilità sono aperte. Ma questo è uno stato difficile da descrivere, e sembra che solo il cinema riesca a farlo — forse non sempre in modo perfetto, ma lo fa.
Gli ultimi film di Wenders possono dire insieme a Tom Tom: «Mi riusciva meglio creare confusione».
E chi guarda, critica o analizza ha solo due possibilità: o si butta con Tom sapendo che — in termini di mera sopravvivenza fisica — non c'è più scampo; oppure può limitarsi a commentare: «Guarda quel pazzo! Si è buttato». Il film di Wenders è sì un film discontinuo — momenti di "morale" davvero imbarazzanti si infilano nella storia e ne rendono ridondante il finale — ma ha anche molte idee brillanti. La prima è quella di inquadrare "male" la corte dei miracoli che vive nell'hotel. Le facce sono tagliate dai confini dell'inquadratura, senza equilibrio e senza centro come
lo sono le vite dei proprietari di quelle facce. E d'altra parte cosa se ne fanno persone fuori asse di un'inquadratura perfettamente bilanciata? In compenso agenti, personaggi altolocati, *speakers* televisivi e critici d'arte stanno tranquillamente dentro una cornice che è senza dubbi la loro. Lo spazio filmico, come quello reale, è una loro proprietà. Proprio il critico d'arte è una delle migliori, piccole ironie del film. Si tratta di un uomo vestito come si vestono i critici — di scuro dalla testa ai piedi — che spiega subito quali sono le sue qualità: saper distinguere l'arte dalla spazzatura. Nemmeno gli artisti si accorgono della differenza. Certo il gioco di Wenders è scoperto ma è comunque un tarlo benefico dedicato a chi, per passione o mestiere, svolge un'attività inutile, pericolosa e difficile. Ed è un invito a non sottovalutare nessuno, soprattutto se è un autore importante improvvisamente diventato "cattivo da vedere"...

Anna Antonini

## «Magnolia»: Tra Kurt Cobain e Emily Dickinson

«Mi sono seduto a scrivere un adattamento delle canzoni di Aimee Mann»: questa è l'origine della sceneggiatura di *Magnolia* secondo il suo stesso autore, Paul Thomas Anderson. Ciò che rende sorprendente il film (vincitore dell'Orso d'oro a Berlino) è anche il processo che ha condotto alla sua nascita: il fatto che sia un tentativo di tradurre in immagini le canzoni di una misconosciuta cantautrice americana ne costituisce infatti un valore aggiunto.
L'interesse del regista per il lavoro di questa "folk-singer" di Los Angeles, unito alla volontà di raccontare vicende di solitudine ed autodistruzione, ha portato alla realizzazione di un film percorso da una colonna sonora brillante, lucida origine e naturale completamento delle immagini. La Mann, dal suo canto, dimostra qui di essere realmente quel «crossover tra Kurt Cobain ed Emily Dickinson», com'è stata di recente definita dalla stampa statunitense, attraverso brani ricchi di atmosfera, semplici e privi di effetti artificiali.
I contenuti tormentati dei testi contrastano con una musica fresca e con melodie semplici ed evocatorie, in cui si punta all'uso esteso di strumenti tradizionali, come la chitarra acustica e il basso, assieme ad un originale impiego di fisarmonica (nel brano *Save me*) ed euphonium. La voce sottile e vibrante della Mann si inserisce su basi volutamente scarne (basti pensare al pianoforte, unico accompagnamento in *Wise up*), oppure semplici ed avvolgenti (come in *Deathly*, fulcro sonoro e di significato dell'intero film).
La colonna sonora viene completata da due brani dei Supertramp, il noto gruppo americano interprete di un rock solido e vigoroso, che dà voce alla componente di rabbia repressa e di aggressività malamente espressa presente in molti dei personaggi. Il vorticoso assolo di sax che distingue *Logical Song*, infatti, rappresenta un ideale sfogo emotivo delle vicende narrate, uno scoppio di vitalità che si pone, assieme alle delicate atmosfere della Mann, sulla strada degli enigmi del cuore.

Teresa Cannatà

**Magnolia**
*Colonna sonora originale WEA, 1999*

**III Far East Film Festival**
**Udine, 8-15 aprile 2000**

## L'orrore quotidiano

Tra le innumerevoli pellicole provenienti da Hong-Kong, Corea, Taiwan, Singapore, Thailandia, Cina e Giappone, proiettate nell'ambito della terza edizione del Far East Film di Udine, si è particolarmente distinto per originalità e per la vasta eco che è riuscito a produrre sui mercati orientali, il trittico *The Ring* (id. 1998) e *The Ring 2* (id. 1999) di Hideo Nakata e *Ring 0: The Birthday* (id. 2000) di Norio Tsuruta, le cui fortune sono state aiutate anche dalla contemporanea apparizione di numerosi sequel televisivi. In questa serie di *saiko-horaa*, ovvero di psycho-horror, che difficilmente avremo modo di rivedere al cinema e che è nata da un romanzo di Suzuki Koji, la paura dello spettatore cresce esponenzialmente in rapporto alle conoscenze che questi possiede rispetto alle culture tradizionale e contemporanea giapponesi, conoscenze che finiscono per influire in modo fondamentale sulle sue reazioni emotive. Tutti i principali meccanismi della suspense sono rispettati, in un crescendo di ansia originata per lo più da oggetti e strumenti casalinghi d'uso comune: il *televisore*, che da un momento all'altro riproduce le immagini inquietanti e disturbate di un *video* malefico capace d'attrarre lo sguardo degli astanti negando loro ogni capacità di controllo; il telefono, che squilla nel cuore della notte annunciando al malcapitato fruitore del video la morte entro sette giorni, mentre spietate didascalie ricordano contemporaneamente allo spettatore il tempo che i protagonisti hanno ancora a disposizione per cercare di salvarsi e di capire ciò che non è comprensibile se non presupponendo all'opera forze soprannaturali appartenenti ad un altro mondo, quello dei defunti.
Le stesse *fotografie* di quanti hanno avuto la sfortuna di assistere al video
ci mostrano volti deformati da qualche terri-

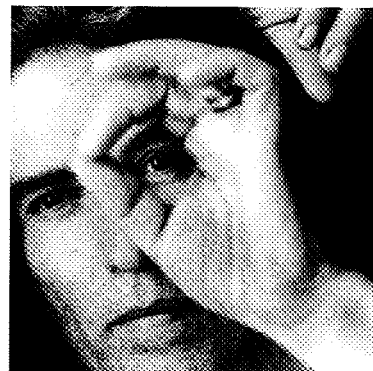
bile contaminazione. Nel Giappone odierno, dove più che altrove la tecnologia, in tutte le sue forme, è diventata un'entità familiare e rassicurante, la sola idea di un videotape killer è generatrice di paura, ma diventa addirittura terrificante nel momento in cui si scopre che colui che ne è rimasto vittima, nel tentativo di sopravvivere, si trova costretto a diventare a sua volta assassino. È significativo che la paura si propaghi anche attraverso lo scambio di informazioni tra i giovani, i quali trasformano ben presto gli eventi oscuri legati al misterioso video in una leggenda metropolitana.
E assieme alle informazioni si propaga anche la morte. Sono proprio i giovani i soggetti più a rischio, ovvero coloro che, nati in un'epoca di progresso avanzato, meno conoscono il passato e la tradizione.
E le immagini del video assassino riguardano proprio il passato di una donna, soffocata in fondo ad un pozzo per più di trent'anni e che ora ritorna stranamente sotto forma di un essere soprannaturale la cui iconografia ricorda da vicino le *streghe itaco*, che secondo la tradizione giapponese abitano la zona più settentrionale del Giappone, in particolare l'isola di Hokkaido: donne allontanate dalla società a causa dei loro poteri soprannaturali, figure evanescenti, figlie del male che vagano scalze nella foresta indossando candide tuniche e che presentano dei volti coperti da lunghe chiome nere sotto le quali nascondono terrificanti bulbi oculari privi di pupilla. La protagonista Sadako, questo essere venuto dal mare per un'oscura, malefica volontà, nasconde in un suo occhio un segreto: l'ideogramma *Sada*, che letteralmente significa «bambino che non ha avuto una nascita regolare». Figlia di una veggente condannata per i suoi poteri, a sua volta perseguitata e uccisa, Sadako ha alimentato per anni il suo odio al buio del pozzo, sviluppando a dismisura il potere della sua mente e arrivando a cercare giustizia insinuandosi nelle menti altrui.
È lei, in tal modo, a fare da ponte fra presente e passato, tra quotidianità e soprannaturale, caratteristica tipica di tanto horror orientale.
Anche nei *saiko-horaa*, dunque, sono i poteri della mente, che già avevamo trovato all'opera in manga, videogiochi, telefilm e altri generi di intrattenimento giapponesi, ad avere un posto di rilievo. Ancora una volta è la tradizione nipponica a venir saccheggiata, con i suoi miti, le sue situazioni e i suoi personaggi fiabeschi, che, seppur riadattati al contesto moderno, rivivono in tutto il loro antico splendore.

Sonia Soldera

**IV Schermi d'Amore**
**Festival del Cinema Sentimentale e Mélo**
**Verona, 31 marzo - 9 aprile 2000**

## Donne molto cattive

È stato scritto che l'edizione 2000 di "Schermi d'Amore" è da considerarsi un festival "da Oscar". Quest'anno, infatti, si sono verificate alcune coincidenze da non sottovalutare: innanzitutto in un primo momento era stata data per certa la presenza di Pedro Almodovar, neo-trionfatore alla notte degli Oscar; in secondo luogo, in lizza per la statuetta più ambita del mondo c'era anche *Solomon and Gaenor*, il film gallese presentato in anteprima mondiale a Verona e vincitore dell'edizione dell'anno scorso; inoltre, il film *Little Voice*, in concorso quest'anno, nel 1999 ha procurato una candidatura a Michael Caine, che ha poi ottenuto l'Oscar con *Le regole della casa del sidro*. Sono semplici coincidenze oppure, con l'andare del tempo, la rassegna veronese, nelle vesti dei suoi principali organizzatori Giancarlo Beltrame e Paolo Romano, si sta facendo sempre più esigente e raffinata?
Si sono visti molti bei film, sia in concorso che nelle rassegne parallele. Innanzitutto in quella dedicata a Valerio Zurlini, scomparso anni or sono proprio a Verona, di cui si sono ammirati capolavori come *Il deserto dei Tartari*, *La ragazza con la valigia* e sei rarissimi cortometraggi. Questa rassegna era espressamente dedicata alle scuole e prevedeva il prezioso intervento in sala di personaggi del cinema italiano che hanno collaborato alla realizzazione dei film proiettati e che sono stati in qualche modo vicini al maestro. Abbiamo così potuto assaporare il genio di Mario Nascimbene, 86 anni, che ha composto ben quattrocento colonne sonore e che si è sempre rifiutato di portarle in concerto perché «la musica da film gronda di immagini e non può esserne staccata». Sono inoltre intervenuti Luciano Tovoli, direttore della fotografia di film non solo di Zurlini, ma anche di Antonioni, Scola e Ferreri, e Suso Cecchi d'Amico, per la seconda volta a Verona come ospite del Festival.
Durante i primi due giorni di "Schermi d'Amore" sono state proiettate quattro pellicole dedicate alla sfortunata vicenda dei due "amanti di Verona". Un gioiello si è rivelato *Romeo und Julia im Schnee* (Romeo e Giulietta nella neve, Germania 1920) di Ernst Lubitsch: il ritmo e la vivacità delle trovate sono stati felicemente accompagnati da una partitura musicale che il maestro Antonio Coppola ha scritto e diretto in sala con un'orchestra di dodici elementi.
Di grandissimo interesse, inoltre, la sezione dedicata al melodramma spagnolo: una serie di opere — da *Malvaloca* (1942) di Luis Marquina a *Tutto su mia madre* (1999) di Pedro Almodovar — in cui l'amore viene raccontato con particolare vivacità formale e cromatica.
Vero e proprio evento ha rappresentato il convegno "Bitch! Donne molto cattive", con annessa retrospettiva a cura di Piera Detassis, che ha voluto cogliere la tendenza della donna moderna ad usare la propria perfidia per accaparrarsi il proprio posto in una società sempre più inospitale. Tra i film proposti, tutti rigorosamente in terza serata, *I killers della luna di miele* di Leonard Kastle (1969), tratto dalla storia vera di due coniugi assassini di donne sole, e *Il buio nella mente*, uno dei migliori noir di Chabrol, con Isabelle Huppert e Sandrine Bonnaire quali protagoniste da brivido.
La rassegna si è conclusa con altre due sezioni che hanno riservato piacevoli sorprese: per "Panorama" è stato proiettato il giapponese *Love letter*, raffinatissima rappresentazione di un amore giovanile stroncato dalla morte del ragazzo ma che continua nella corrispondenza tra la fidanzata e l'omonima compagna di classe dello scomparso. Tra i dieci cortometraggi che hanno composto i "Brevi Incontri", invece, è spiccato senza dubbio il film d'animazione *Sentinelles* che racconta la convivenza e l'affetto che lega le due aquile d'acciaio del Chrysler Building di New York.
Da ricordare, inoltre, la presenza, per il secondo anno consecutivo, di una "Giuria-Giovani" composta da trenta ragazzi tra i 18 e i 26 anni che hanno espresso il loro giudizio sui film in concorso e che si sono curiosamente ritrovati a premiare lo stesso film scelto dalla Giuria ufficiale: il coreano *The Harmonium in My Memory*, delicatissima storia di un maestro elementare che insegna in un piccolo villaggio di analfabeti e che si trova contemporaneamente innamorato di una bella collega e oggetto delle affettuose attenzioni di una goffa alunna.

Chiara Gozzo

Jacques Doillon

**XXXVI Mostra Internazionale del Nuovo Cinema - Pesaro Film Festival**
**Pesaro, 23 giugno - 1 luglio 2000**

## Jacques Doillon: du fond du cœur

Sono a Pesaro da un'ora appena e già mi imbatto nel nome di Jacques Doillon. Impossibile ignorarlo, d'altronde, giacché il programma della XXXVI Mostra che sto consultando per organizzare il palinsesto delle mie visioni ospita una media di due se non tre film al giorno del cineasta francese. Scoprirò solo più tardi, e con rinnovato stupore, che la retrospettiva pesarese annovera solo una selezione, per quanto ampiamente rappresentativa, di una filmografia di proporzioni quasi "godardiane". Nei giorni seguenti, quello con i film di Doillon diverrà un appuntamento inderogabile, un momento prioritario che imporrà non poche revisioni e adattamenti all'originale "ordine del giorno".
Come non affezionarsi a questo signore che dal 1974 ad oggi, al ritmo impossibile di un film all'anno, pratica un cinema tanto orgogliosamente controcorrente rispetto ai dettami del postmodernismo trionfante, di quell'estetica del riciclaggio e del trasformismo che ha decretato l'inattualità dei "grandi temi" abdicando alle seduzioni del "pensiero debole", alla natura opaca e traslucida delle superfici? Alternativo. Questo termine così svilito e inflazionato dalla cultura contemporanea, sempre più gonfia di immagini e sempre più povera di pensiero e di parola, sembra il più idoneo a sintetizzare lo spirito del cinema di Doillon, che armato della sua cinepresa "scalpello" continua imperterrito ad incalzare i due più grandi punti interrogativi dell'uomo, l'amore e la morte, con un'ostinazione, un rigore, una dedizione, uno stakanovismo anacronistico che sfiora l'ossessione. Indifferente al fatto che la visibilità del suo lavoro sia circoscritta ai festival e incontri sistema-

ticamente il diniego dei distributori, insensibile all'ostilità e alle polemiche che suscita tra gli addetti ai lavori, che spesso gli hanno rimproverato, a seconda dei casi, l'eccessiva stilizzazione e uniformità di soggetti pervasi da un gusto per l'introspezione esacerbata e morbosa o una troppo compiaciuta esibizione di virtuosismo stilistico. Tutte posizioni che tradiscono una malcelata insofferenza nei confronti di quello che, in ultima analisi, è il presupposto "ontologico" del cosiddetto cinema d'autore: quello di dire, in sostanza, sempre "le stesse cose".
Ecco: Doillon dice sempre le stesse cose. Estremizzando, e non fosse per il timore di essere fraintesi, si potrebbe dire che gira sempre lo stesso film. Alla stregua di una partitura musicale che svolge una gamma virtualmente infinita di variazioni condotte sul leit-motiv del sentimento. Un uomo e una donna, due donne rivali in amore, un padre e una figlia, un ragazzo e una ragazza... le dinamiche della relazione affettiva esperite ed esposte sotto ogni possibile angolazione. Niente di nuovo, si intende: Rivette, Rohmer, Bergman, per limitarsi a qualche nome, hanno tutti conosciuto la flagrante ingiustizia di cui soffre il cinema in rapporto ad altre arti (nessuno si lamenta, ad esempio, che Glenn Gould incida le *Variazioni Goldberg* due volte, a venticinque anni di distanza, e lo stesso Doillon insiste nel rivendicare alle proprie sceneggiature la "neutralità" di una successione di note su di un pentagramma: l'interpretazione è questione essenziale perché «a partire dalle stesse note, un pianista può riuscire ad ottenere qualcosa, o poco, o niente del tutto»). Solo che ciò che preclude a Doillon quel riconoscimento tardivamente tributato agli autori sopracitati è da ricercarsi in un'intransigenza stilistica che ha dell'incredibile per coerenza, coraggio ed efficacia. Intanto Doillon non lavora mai con più di due o tre attori. Poi il suo cinema "accade" sempre in spazi chiusi, spazi che aiutano la concentrazione e che tuttavia presuppongono uno spostamento dei personaggi, la loro disponibilità ad isolarsi per qualche tempo dai luoghi consacrati all'inessenziale fardello della routine quotidiana per esperire le inebrianti oscillazioni del sentimento, la natura mobile e precaria della vita affettiva: dunque stanze d'albergo, case di villeggiatura, siano esse sferzate dai venti del mare o sprofondate nella quiete di una campagna pigra e indolente. Esterni colti di sbieco, quasi accidentalmente inclusi nelle traiettorie di una camera che sottopone gli attori allo sfiancante assedio di piani sequenza interminabili. È questa la figura stilistica più peculiare della messa in scena di Doillon, perché investe il problema del suo rapporto con gli attori e, quindi, del senso stesso del suo cinema, o meglio, della coscienza, altissima, che Doillon ha del cinema come linguaggio. Dice Pierre Encrevé, nel bellissimo saggio incluso nel volume monografico realizzato in occasione della Mostra (a quanto sembra, si tratta in assoluto della prima pubblicazione dedicata a Doillon in venticinque anni di attività!), che «in un film di Doillon non ci sono azioni, ci sono solo delle interazioni. Doillon definisce una situazione tra più personaggi in uno spazio impossibile e, in questo spazio, chiede ai suoi personaggi di muoversi senza smettere di parlare. Quando si guarda il film realizzato [...], nasce allora una sorprendente impressione di verità. Questa impressione di verità nasce da personaggi a priori piuttosto ordinari, messi in situazioni che non lo sono affatto, e questo insieme produce dei comportamenti umani assolutamente non stereotipati o convenzionali, e contro ogni attesa». E allora il piano sequenza si impone a Doillon come lo strumento più idoneo a catturare la verità del personaggio cercandola nel corpo dell'attore: più un'inquadratura è lunga, più è difficile da reggere, questo è il punto. Doillon mira a stancare gli attori perché lascino prodursi quell'incrinatura che li renderà «belli, giusti e commoventi».
Lo ricorda lo stesso regista nel corso dell'incontro-conferenza di Pesaro, e scorrendo le dichiarazioni antologizzate da Alberto Farassino e raccolte nella monografia si rileva una notevole insistenza su questo problema: «Mi capita di lavorare anche sulla stanchezza dell'attore.
Ci sono attori che non hanno fiducia in se stessi e non osano avventurarsi su una certa strada. Allora bisogna fargli abbassare la guardia». E così, questo cineasta che, dopo aver lavorato con i più grandi attori francesi — da Jean Luis-Trintignant a Michel Piccoli, da Isabelle Hupper a Juliette Binoche —, vince con impagabile disinvoltura la sfida, impossibile ed estrema, di promuovere a protagonista assoluta del suo film più profondo e toccante una bambina di quattro anni (Premio per la migliore attrice protagonista a Venezia, 1996!), confessa tutta la sua diffidenza nei confronti degli interpreti professionisti: «Io ho bisogno della persona dell'attore, del suo carattere, ho bisogno di prendergli qualcosa e mi trovo male con gli attori che si attaccano al loro personaggio, a quelli che vogliono capirlo, discuterlo, e in definitiva vogliono solo proteggersi dietro ad esso [...]. Gli attori di mestiere, rispetto ai non professionisti, hanno solo un saper fare che a volte aiuta ma a volte peggiora le cose perché al minimo dubbio, per paura si attaccano al loro saper fare [...]. Io voglio rompere l'attore, nel senso di rompere il guscio in cui si è rinchiuso perchè la persona esca meglio...
Ne deve venire fuori la vita o le emozioni, o comunque qualcosa che non sia solo un testo ben recitato».
A questo risultato concorre in modo determinante la predilezione accordata agli interni («bisogna incastrare le persone e vedere come, in queste situazioni bloccate, si esercita la loro libertà») e ai primi e primissimi piani, quell'accanimento "entomologico" sul dettaglio, lo "stare addosso" ai corpi scossi dalle emozioni, ai volti tormentati e sfigurati dalla violenza dei sentimenti. E forse è proprio questo che dispiace ai molti detrattori: Doillon non dà tregua. Non stacca sui tramonti, le albe, gli alberi. Ogni suo film è una maratona che impone allo spettatore un livello di tensione e di attenzione che non sempre questi è disposto a sostenere. Ulteriore tratto distintivo: la centralità dei dialoghi, tacciati di una letterarietà verbosa e ridondante. È uno degli elementi che marcano la distanza di Doillon dal naturalismo, da «un cinema in cui si parla e ci si comporta come nella vita, e che spesso, purtroppo non fa che scimmiottare la vita a forza di squarci di vissuto e di dialoghi correnti». Questo regista, che guarda a Bergman, a Bresson, a Dreyer, ad una messinscena *kammerspiel* rarefatta e stilizzata di ascendenza teatrale e che pure riesce ad essere così appassionatamente cinematografico nel pedinamento dei corpi che divergono, convergono, collidono, nel traguardare i gesti e le emozioni con una veemenza dialettica che minaccia costantemente l'integrità psicofisica dei personaggi, trova nell'impiego antinaturalistico della parola, nell'esibizione sfrontata e impudica del delirio verbale una cassa di risonanza efficacissima alle proprie intuizioni visive. Infatti ogni film di Doillon comincia in pieno trauma, in piena ferita, in pieno abbandono, senza preamboli, giustificazioni, ragguagli o digressioni sullo status sociale, professionale o altro dei protagonisti. È un cinema che sanguina subito, dalla prima inquadratura. E come rimedio — effimero, ma unica terapia possibile — esso ha la parola. Ogni film di Doillon nasce da questo incontro-scontro tra gli slanci fisici dei corpi in pericolo e l'incontinenza torrenziale, talvolta logorroica, del flusso verbale. Una parola che, per raggiungere l'autenticità dell'espressione, non teme di confrontarsi con la raffinatezza e l'eleganza della scrittura e che, secondo alcuni, stride prepotentemente con l'estrazione medio-borghese dei personaggi. Eppure in Doillon la parola è lontanissima dall'esaurire o surrogare il discorso visivo con ammiccamenti alla retorica teatrale. Costituisce viceversa uno stadio preliminare all'instaurarsi di un'espressività squisitamente fisica, corporea. Non a caso Gilles Deleuze ne *L'immagine-movimento* sostiene che la situazione più ricorrente nel cinema di Doillon è quella dell'oscillazione, dell'indecidibilità del corpo tra due poli che si contendono il suo possesso: «Il personaggio-corpo oscilla tra due donne, o tra una donna e un uomo, ma soprattutto tra due raggruppamenti, due modi di vita, due insiemi che esigono atteggiamenti differenti. Si può sempre dire che prevale uno dei due insiemi». Inoltre, nonostante i due insiemi siano ben distinti, sembra che «il personaggio, o piuttosto il corpo del personaggio, non abbia alcuna facoltà di scegliere tra i due. Si trova nella situazione di non poter discernere il distinto» e quindi «abita il proprio corpo come zona di indiscernibilità». In quest'ottica la parola viene ridimensionata nelle sue pretese costitutive e strutturali e riassorbita sul piano visivo nel ruolo di un detonatore che fa esplodere la «carambola dei corpi».
Lo stesso Doillon sottolinea questa funzione strumentale sanzionando ancora una volta la centralità del discorso cinematografico, della ripresa come verifica dell'impatto e delle reazioni che le parole scatenano negli attori. Il film è irriducibile alla sceneggiatura, che, in quanto tale, alla stregua di una partitura stesa su di un pentagramma, rimane lettera morta, inerte. Il film nasce dalla collisione del testo con l'attore, con l'interprete. Per questo Doillon non teme di filmare due soggetti pressoché identici a qualche anno di distanza, perché «è interessante vedere come uno stesso soggetto con due attrici diverse diventa un'altra cosa. Mi piacerebbe rigirare un film cambiando il cast ma senza toccare la sceneggiatura.
Oppure mi piacerebbe, quando sono incerto su tre o quattro attori per una parte, poterli prendere tutti e fare tre o quattro film diversi». Ma riuscire a svolgere una premessa tanto radicale senza sca-

dere nel manierismo, nell'accademismo autocompiacente, significa conservare al proprio lavoro una tensione intellettuale, una chiarezza di intenti e al tempo stesso un gusto per il rischio e per l'imprevisto che è quanto di più lontano si possa immaginare dalla triste pianificazione a tavolino, dalla produzione industriale e serializzata del cinema di consumo.
È per questo che Doillon infligge agli attori un tour de force esasperante, ai limiti del sadismo, perché esige da loro un coinvolgimento assoluto, sul piano personale: «L'attore non deve adagiarsi sulle parole, se si limita a recitarmi il testo, anche molto bene, l'effetto è nullo.
Il testo c'è per cominciare a cercare qualcosa che non si conosce ancora». Questo perché «il senso, la vita di una scena non stanno nelle parole. Se ci si accontenta di recitare le parole, la scena non c'è.
Si vedono dei film che con altri attori sarebbero esattamente gli stessi. Sono film in cui si è semplicemente filmata la sceneggiatura».
«Tutti i bei film sono logici», dice Truffaut nel suo articolo su Doillon posto in calce all'ultima sezione (*I miei amici della Nouvelle Vague*) di quel vademecum del cinema d'autore che è *I film della mia vita*, quasi ad auspicare la ricettività delle nuove generazioni nei confronti dell'essenza di quanto i critici-cineasti dei «Cahiers» avevano espresso negli anni Sessanta.
«Faccio film per incontrare le persone che amo». Attenendosi scrupolosamente a questo principio, Doillon trasforma soggetti di una povertà narrativa disarmante in opere articolate e complesse, di sconvolgente umanità e che possiedono tutte, in questo senso, una logica irrefutabile.

Giovanni Di Vincenzo

Jacques Doillon

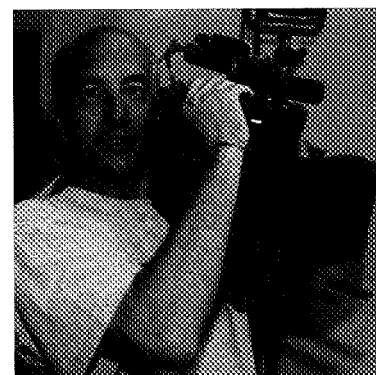
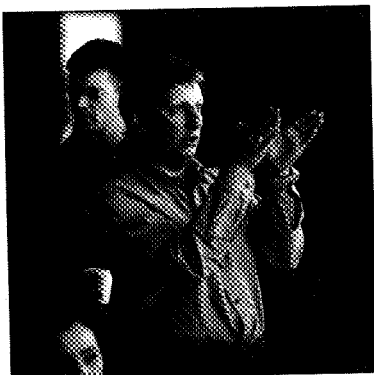
Fabrizio Bentivoglio

*XIV "Evento speciale": il cinema italiano degli anni Novanta*

### Il ritardo del pubblico italiano

Cinema italiano, ultimo atto. L'edizione 2000 completa la pluriennale ricognizione sul nostro cinema con una seconda incursione negli anni Novanta, a complemento di quanto espresso l'anno scorso dalla riflessione sul "nuovo cinema" degli anni Ottanta-Novanta (*La scuola italiana*).
La selezione, curata dall'immancabile Vito Zagarrio, muove dall'imperativo di restituirne una mappatura quanto più possibile organica e articolata alle soglie del millennio e, conseguentemente, adotta una prospettiva d'indagine "trasversale". Formati, supporti, autori, stili, tendenze, ogni tassello — fosse anche il più marginale e minoritario — del frastagliato e contraddittorio panorama nazionale trova un'ospitalità quantomeno rappresentativa nel palinsesto della rassegna pesarese.
E allora la fiction incontra il documentario e lo sperimentale, il lungometraggio incrocia il medio e il cortometraggio, i nomi dei cineasti più conosciuti e blasonati finiscono per intercalare, spesso e volentieri, quelli delle nuove promesse.
Ne emerge uno scenario complesso, eterogeneo, certamente discontinuo ma, con buona pace dei molti apocalittici che ancora si ostinano a intonare il *De profundis*, indubbiamente vivace. È impossibile continuare a disconoscere il fatto che le generazioni maturate in quest'ultimo decennio hanno contribuito in modo significativo a debellare quel virus del disimpegno (estetico, molto prima che politico) che, nei famigerati anni Ottanta, ha sclerotizzato e inibito ogni possibilità di un ricambio creativo, condannando il cinema italiano a invecchiare (e a scomparire) insieme ai più coriacei esponenti del suo passato glorioso (Fellini, Risi, Monicelli, Lizzani, Scola, Rosi) o a trincerarsi in orgogliose — ma tutto sommato isolate — individualità autoriali (Amelio, Bellocchio, Bertolucci, Moretti, unici superstiti di una stagione — gli anni Settanta — che promise molto e mantenne poco).
Ciò nonostante, il pubblico italiano continua a ostentare una preoccupante diffidenza nei confronti del proprio cinema. Questa idiosincrasia del mercato ha indotto gli analisti più sbrigativi e perentori a sovrastimare le responsabilità di registi e sceneggiatori, colpevoli di non essere in grado, a seconda dei casi, di: ammortizzare la schiacciante eredità di quei capolavori da far tremare i polsi che si chiamano *La dolce vita, Rocco e i suoi fratelli, Roma città aperta*; ritrovare la possibilità di un cinema medio non interamente appaltato ai comici; aggiornare e sprovincializzare i propri cliché tenacemente radicati nel racconto di vicende private a sfondo intimista, nostalgico e sentimentale per osare un cinema di genere finalmente consapevole di un più ampio spettro di opportunità e suggestioni narrative. Tutte posizioni in larga misura condivisibili che, tuttavia, eludono responsabilità che affondano in *defaillances* di carattere strutturale ben più pervasive e generalizzabili. In questo senso, molti tra gli studiosi invitati a un approfondimento e a un dibattito sul tema in occasione della retrospettiva pesarese (tutti i contributi sono raccolti nel volume *Il cinema della transizione — Scenari italiani degli anni Novanta*, recentemente pubblicato da Marsilio con una presentazione dello stesso Zagarrio) convengono nel riconoscere che l'incidenza sempre più sistematica e ramificata degli standard televisivi sulla vita sociale ha promosso un tendenziale livellamento verso il basso del gusto e della capacità di elaborazione estetica dell'opera. Secondo Carlo Tagliabue, dunque, «il ruolo giocato da chi produce programmi è stato determinante nell'omologare le scelte del pubblico verso il basso» incoraggiando una fruizione sempre più passiva, svogliata e distratta. «La rincorsa indiscriminata alla conquista dell'audience ha contribuito notevolmente ad abbassare la qualità dei programmi proposti». In conseguenza di questo «il cinema italiano viene fruito con l'ottica del *fast food*: una sorta di "macdonaldizzazione culturale" ha segnato lo spettatore nel suo consumo di immagini — cinematografiche o televisive che siano — diventate tutte un cibo standard da ingerire distrattamente, senza più gustarne i sapori e senza più saperne individuare degli ingredienti». Corollario dell'espropriazione di pubblico perpetrata dalla televisione a danno del cinema sono, in primo luogo, «l'annullamento di ogni residua differenza tra spettatore cinematografico e spettatore televisivo», in quanto «il primo film visto nella propria vita di spettatore, nella stragrande maggioranza dei casi, ha avuto come luogo di consumo il salotto di casa e ha visto il televisore come fonte di trasmissione primaria», e per via di ciò la sala cinematografica, arrivata in un secondo momento, «è vissuta come il prolungamento della visione domestica»; in secondo luogo, la perdita di memoria storica, perché «il continuo flusso di immagini a cui è sottoposto lo spettatore contemporaneo ha saturato la sua capacità di organizzare in modo coerente fatti, persone, avvenimenti secondo una scala di valori ben definita: per tale ragione non restano vivi nella mente neppure i nomi e gli eventi appartenenti alla cronaca più recente» (il che, applicato al cinema, restringe notevolmente lo spettro cronologico entro cui situare i film e i registi preferiti). Fa eco a queste osservazioni Mino Argentieri, quando si concentra sulle «ripercussioni che ha sulla cernita dei temi e sulla stessa scrittura cinematografica l'ormai naturale ingerenza del capitale televisivo», il quale promuove «un cinema ideato secondo le logiche dei palinsesti» ad uso e consumo del sempre più acquiescente uditorio televisivo. Il condizionamento produttivo, la *conditio sine qua non* di quei requisiti di base indispensabili ad uno sfruttamento commerciale (leggi televisivo) del film, cui soggiace l'erogazione di un budget, agisce come un potentissimo deterrente sulla fantasia e sulla libertà espressiva degli autori. Allora «la timidezza e il gracile anticonformismo che più di un critico addebita al cinema italiano non sono riconducibili solo e sempre ai singoli creatori e all'estro in vacanza. C'è quantomeno una corresponsabilità che coinvolge i terremoti produttivi nei quali sono stati inghiottiti i principali gruppi che hanno fatto la storia della nostra cinematografia dal secondo dopoguerra agli anni Settanta». Queste carenze infrastrutturali, insieme al sopracitato concentramento monopolistico degli investimenti presso le oligarchie televisive pubbliche e private (con la conseguente, ulteriore erosione degli spazi concessi alla produzione indipendente), hanno prodotto lo scenario ben poco incoraggiante che conosciamo. Non si può che concordare con Adriano Aprà quando sostiene che «uno dei maggiori problemi del cinema italiano è la forbice che si è prodotta tra

autori di talento da una parte e produttori-distributori-esercenti dall'altra». Insomma, «abbiamo un bel cinema, ma questo cinema non è né condiviso né capito». Quindi, considerando presupposti tanto sconfortanti, ha del miracoloso l'impennata che il cinema italiano ha vissuto in questo scorcio di secolo. Ce lo ricorda Alain Bichon: «date le vistose carenze dell'infrastruttura della sua industria, si può affermare che, malgrado tutto, è uno dei più vitali al mondo». Anche Zagarrio (il quale riassume in una definizione apparentemente paradossale — «In Italia manca il cinema, eppure si fanno buoni film» — la coscienza di un divorzio tra modi, apparati, meccanismi, leggi, da un lato, e opere, testi, prodotti artigianali o autoriali, dall'altro), che pure conserva molte riserve quando rimprovera al film italiano «la mancanza di forza visionaria, l'incapacità di andare oltre la superficie delle cose, l'impotenza a raccontare con un'immagine ambivalente, misteriosa, enigmatica», delinea un proprio personale "pantheon" di cineasti carismatici che negli anni Novanta hanno consolidato un prestigio ormai insindacabile, confermato le aspettative o gettato le fondamenta di un'opera ancora tutta da scrivere. Tutti rappresentati nell'ambito della succitata rassegna che, salvo esigue concessioni al passato remoto (l'Antonioni "virato Wenders" di *Al di là delle nuvole* e il commiato di Federico Fellini — che i Novanta li ha solo sfiorati — con *La voce della luna*), schiera con grande disinvoltura, accanto a promettenti esordi di giovani e giovanissimi, gli auteurs più integerrimi degli ultimi quattro lustri. Su tutti Bernardo Bertolucci (*Io ballo da sola*, manifesto di una ritrovata felicità espressiva dopo le controverse digressioni hollywoodiane dei film precedenti), senza dimenticare Giuseppe, più defilato e sperimentale (*Troppo sole*); Gianni Amelio, che negli anni Novanta ha recuperato il tempo perduto con una lucidissima trilogia sul presente (*Il ladro di bambini, Lamerica, Così ridevano*); Marco Bellocchio, che apre (*La condanna*, qui riproposto) e chiude (*Il principe di Homburg, La balia*) i suoi anni Novanta senza perdere un grammo del rigore che lo contraddistingue; e il "grande inquisitore" Nanni Moretti, omaggiato con una delle più belle pagine del suo cinema: l'episodio *In vespa*, primo capitolo del suo *Caro diario*. Scelte piuttosto prevedibili, passaggi obbligati. Ma altre lo sono meno, come ad esempio quella di riservare uno spazio ad Emidio Greco (*Una storia semplice*, da un racconto di Sciascia), cineasta eclettico, complesso, finanche ermetico ma sempre affascinante (da rivedere il bellissimo — e misconosciuto — *L'invenzione di Morel*), e uno a Franco Piavoli (*Voci nel tempo*), che nel documentario trova il mezzo più idoneo a celebrare i tempi antichi della natura e del lavoro dell'uomo, con un senso panico del mondo che si nutre della poesia delle cose semplici. E a completare un ideale campionario dei grandi veterani "apolidi" del nostro cinema, di quelli che hanno fatto della marginalità e dell'indipendenza una cifra stilistica e una scelta di vita, Tonino De Bernardi (*Fiori del destino*) e Paolo Benvenuti (*Tiburzi*), entrambi impegnati nell'inesausta reinvenzione di un racconto cinematografico parimenti plasmato dalla sperimentazione *underground* e da forme espressive e modelli comunicativi mutuati dalla cultura più autenticamente popolare. Ci sono anche Pupi Avati (*Il testimone dello sposo*) ed Ettore Scola (*Romanzo di un giovane povero*), volti diversi di un cinema che, pur indulgendo alle lusinghe del manierismo, si riscopre comunque spesso capace di produrre risultati interessanti, o quantomeno di perseverare in una progettualità estetica coerente. Doveroso menzionare anche la penultima generazione, quella che negli anni Ottanta ha conservato al cinema italiano una flebile speranza di rinnovamento. Alcuni, nel decennio appena trascorso, hanno saputo guadagnare una legittimazione su scala addirittura mondiale (Benigni con *La vita è bella*, Salvatores con *Mediterraneo* — anche se la rassegna gli preferisce *Nirvana*, interessante, anche se solo parzialmente riuscita, ipotesi di un cinema di genere —, e poi Tornatore, qui rappresentato da *L'uomo delle stelle*, anche se avremmo preferito rivedere *Una pura formalità*, il suo film più coraggioso e, ovviamente, meno capito), mentre altri (Marco Risi, Francesca Archibugi, Daniele Lucchetti, Michele Placido, Carlo Verdone...) hanno doppiato il millennio senza particolari scossoni e contraccolpi commerciali, continuando tuttavia a proporre una ricetta collaudata e ininfluente sugli sviluppi del nostro cinema. Ciò premesso, è necessario puntualizzare che "cinema italiano oggi" significa soprattutto interrogarsi sull'esistenza (leggi "quantità") e sulla consistenza (leggi "qualità") di un avvicendamento generazionale, di un ricambio di energie e di apporti creativi. Consapevole di questa urgenza, la vetrina pesarese concede la massima visibilità possibile a chi ha esordito proprio in questi anni "di transizione". Ebbene, alla prova dei fatti (che significa accantonare preconcetti atavici e dissertazioni teoriche per limitarsi, per una volta, ad una constatazione "empirica", indotta da un banalissimo computo numerico dei nomi e delle opere in questione) gli anni Novanta si dimostrano uno dei decenni più generosi e fecondi nella storia del cinema nostrano. La sgradevole, intransigente, necessaria bellezza propugnata da Ciprì e Maresco (*Totò che visse due volte*). Lo sperimentalismo viscerale e insaziabile di Giuseppe Gaudino (*Giro di lune tra terra e mare*). La densità espressionista che intride ogni fotogramma di Mario Martone (*Morte di un matematico napoletano*). Il surrealismo fantastico di Pappi Corsicato (*Libera*). Le spericolate acrobazie della *steadycam* di Giovanni Davide Maderna (*Questo è il giardino*), non lontane dal virtuosismo praticato da Gabriele Muccino (*Come te nessuno mai*). L'impressionismo gentile e sofisticato di Giuseppe Piccioni (*Fuori dal mondo*). Il postmodernismo irriverente e grottesco inscenato dalla spregiudicata libertà citazionista di Roberta Torre (*Tano da morire* altro non è che la delirante collisione di John Waters con *Il padrino*, del neorealismo con la sceneggiata e il musical hollywoodiano anni Cinquanta).
L'intimismo algido e rarefatto di Mimmo Calopresti (*La parola amore esiste*).
L'irrequietezza che costringe Davide Ferrario a metabolizzare gli stilemi della pubblicità e del videoclip (inquadrature sbilenche, fuori fuoco, immagini sporche), dapprima per comunicare la caotica contradditorietà dell'immaginario giovanile (*Tutti giù per terra*), e poi per comporre un'eretica, pretenziosa ma suggestiva (e anomala) riflessione sul corpo (*Guardami*). L'intollerabile banalità del male, così spietatamente ritratta da Marco Bechis (*Garage Olimpo*). L'intensità degli sguardi e delle anime radiografate da Silvio Soldini (*Un'anima divisa in due*).
L'astrazione metaforica, tra impegno civile e trasfigurazione fantastica, perseguita da Carlo Mazzacurati (*Il toro*). La cronaca quotidiana come fonte d'ispirazione per un cinema di genere rivisitato con intelligenza e ironia da Enzo Monteleone (*Ormai è fatta*).
L'evidenza di un netto passo avanti rispetto alla catastrofica immobilità di un tempo mi sembra lapalissiana. Appare dunque semplicistico e riduttivo, oltre che improduttivo, continuare a stigmatizzare l'impossibilità di un nuovo "rinascimento" e imputare la diserzione delle sale all'insufficienza delle proposte. La succinta carrellata di nomi e di titoli sembra smentirlo in modo categorico e opporre all'afasia creativa del decennio precedente un anelito sperimentale che investe prepotentemente il piano linguistico: «al di là delle sintomatiche alternanze di formati, di destinazioni, di generi...; al di là della ricca mappatura geografica e linguistica, che fa risaltare il decentramento rispetto all'eterna Roma, la riscoperta di Torino, di Napoli e del sud, le traversate d'Italia fuori dalle convenzioni del *road movie*, il radicamento in realtà, paesaggi, linguaggi locali...; al di là di questo svincolamento dalle stabili procedure tradizionali, vedo proprio nella diversificazione delle tendenze stilistiche il segno della proposta nuova e della raggiunta maturità del nostro cinema. La macchina da presa è rigorosa, selettiva...
Il montaggio rompe l'unità dell'inquadratura e della scena, confonde e mescola, incide e spiazza... documentario e finzione si incrociano produttivamente...» (Aprà).
Non appare dunque ozioso domandarsi se, complice la latitanza produttiva, non sia piuttosto il pubblico, sempre più alla mercè della dittatura mediatica, a scontare un allarmante ritardo rispetto alla ricchezza della proposta culturale. Se, parafrasando ancora una volta Argentieri, «l'insuccesso del cinema italiano non risalga, in qualche misura, proprio al suo umanesimo, ai valori che non ripudia, al suo nuotare controcorrente» in un'Italia dove imperano l'individualismo, il disimpegno e una gamma di disvalori indotti dall'anestetica, ottundente opacità del benessere?
Eloquente, in proposito, l'osservazione di Carlo Tagliaerbe: «All'epoca del regime del monopolio televisivo, la RAI poteva programmare la domenica in prima serata un film come *Socrate* di Roberto Rossellini, senza temere cadute di ascolto; oggi una scelta del genere sarebbe improponibile».

Giovanni Di Vincenzo

Davide Ferrario

Robert Lepage sul set

Possible Worlds

Possible Worlds

**LVII Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia**
**Venezia, 30 agosto - 9 settembre 2000**

*"Cinema del presente"*

### Cinema del presente, cinema del coraggio

Quest'anno i film più interessanti del Festival di Venezia, per realizzazione o coraggio (qualità che non è stata premiata, a mio avviso, dal concorso vero e proprio), sembrano essersi felicemente incontrati nella sezione "Cinema del presente", quella cui il direttore Alberto Barbera, per sua stessa ammissione, teneva maggiormente.
Volendo forzare l'individuazione di una qualche tematica comune ai venti film presentati, spesso sembra di scorgere nei protagonisti delle storie, diversissime tra loro, un acuto desiderio di liberazione, uno sguardo rivolto al superamento di situazioni conflittuali e penose: come a dire che la realtà a cui rimandano gli scorci di vicende umane presentateci non è delle più serene.
Spesso i panorami sono cittadini, come nel magnifico e straziante film di Robert Guédiguian *La ville est tranquille* (La città è tranquilla), in cui si intrecciano insostenibili storie familiari, o nell'interlocutorio *Estate romana* di Matteo Garrone (molto meno convincente rispetto alle sue due precedenti prove di regista), o nel piccolo e sorprendente film *The Last Resort* di Pawel Pawlikowski, nato forse con un intento documentaristico ma che non rinuncia a presentarci un'umanissima storia di nuova emigrazione, fino all'unico film veramente stonato della sezione (e duole che sia italiano) *Animali che attraversano la strada* di Isabella Sandri. Un decadente stato sociale è anche lo sfondo, ed il punto di partenza, per il divertente (e di probabile successo qualora ben distribuito in Europa) *Iedereen Beroemd!* (Tutti famosi!) del belga Dominique Deruddere, in cui un padre affezionato (e disoccupato) aiuta la figlia a trasformarsi in una star della musica pop. Ambiente teso e difficile in *Samia* di Philippe Faucon, girato nella periferia di Marsiglia e volto a descrivere le difficoltà enormi che si possono incontrare crescendo in una famiglia magrebina prigioniera di un forte tradizionalismo moralista, mentre disgregazioni e riappacificazioni familiari di ben diverso tipo animano il coloratissimo ed esuberante film svedese *Tillsammans* (Insieme) di Lukas Moodysson, già noto per il suo primo lungometraggio *Fucking Åmål*.
Fuori da ogni possibile classificazione appare la fiaba di *Otesánek* di Jan Svankmajer, un meraviglioso sessantaseienne che continua da molti anni ad incantare le platee di tutto il mondo e che ha influenzato l'arte e l'immaginario visivo di altri registi (si vedano ad esempio i Fratelli Quay).
Tra i film più interessanti della sezione, e del Festival in assoluto, ricordo *Memento*, opera seconda dell'inglese Christopher Nolan (scritto ispirandosi ad una storia breve del giovanissimo fratello), e *Possible Worlds* (Mondi possibili) di Robert Lepage (celebrato al Festival di Cannes del 1995 per *Il confessionale*). Film diversissimi tra loro per atmosfera generale (uno inizialmente incomprensibile per poi rivelarsi nel suo raffinatissimo meccanismo, l'altro freddo e cerebrale — è il caso di dirlo — fino alla fine), e per realizzazione ed impianto, entrambi solleticano, con successo, la memoria e l'attenzione dello spettatore che in entrambi i casi sarà ben lieto di sottoporsi ad un'ulteriore chiarificatrice (forse) visione.
Un'altra bella sorpresa dal Belgio (oltre a *Iedereen Beroemd!*) ci è venuta da Pierre-Paul Renders con il suo *Thomas est amoureux*, a cui ha prestato un occhio più attento la mia collega Ilaria Borghese.

Valentina Cordelli

### Una storia d'amore cubista: «Possible Worlds»

Gli aggettivi usati per descrivere la nuova fatica del regista canadese Robert Lepage, uno degli autori e dei registi di teatro più importanti della scena internazionale, potrebbero essere "complicato" e "citazionista".
Il confine tra la realtà e la finzione è molto labile per la durata dell'intero film, ed il regista sembra chiedersi se hanno senso le definizioni e le etichette quando tutto sembra ruotare attorno ad un enigma a sfondo pirandelliano.
Ne *Il confessionale* (1995), suo esordio cinematografico, il regista univa due epoche diverse per ricercare un collegamento tra la finzione di stampo hitchcockiano e la segreta realtà familiare.
*Possible Worlds* ha la stessa dimensione del cubo magico di Rubik: si cerca di trovare una soluzione ma in realtà i problemi si complicano e tutto rimane inalterato, insoluto, avvolto dal mistero.
È la stessa sensazione che provano i due poliziotti Berkley (Sean Mc Cann) e Williams (Rick Miller) quando arrivano sulla scena di un delitto: un uomo è stato assassinato e al cadavere è stato sottratto il cervello. Quel corpo ha un nome: George, ma quest'informazione, che il regista vorrebbe suggerire allo spettatore per aiutarlo nella successiva comprensione del film, in realtà ci viene negata. Nell'universo di Lapage qualsiasi informazione nasconde una porta che apre nuovi orizzonti su una miriade di mondi paralleli.
Questa storia d'amore cubista tra un uomo e una donna è un poema che analizza i motivi per cui l'essere umano è l'unica specie sulla faccia della terra in grado di far progetti per il futuro e serbare in sé i ricordi del passato.
Attraverso dei flashback apprendiamo chi era l'uomo assassinato, ed in questo modo lo accompagniamo fra una serie di realtà parallele alla ricerca della sua amante, Joyce, che assume sembianze diverse (la sua interpretazione è affidata all'enigmatica ed androgina Tilda Swinton, che tutti ricorderanno nel personaggio della bellissima Orlando di Sally Potter).
In un caso è una docente di neurologia conosciuta ai tempi della scuola; in un altro caso è la stessa che cerca di sedurlo in un bar; in un altro caso ancora i due vivono una storia d'amore in una casa sulla spiaggia. In un mondo sono sposati, in un altro perfetti sconosciuti. Nella realtà non sono stati né una cosa né l'altra, oppure entrambe.
Robert Lepage ha raggiunto il successo con la commedia *The Dragon's Trilogy*, seguita da diverse altre commedie e recital. Nel 1992 vince ad Edimburgo il Premio Internazionale della Critica producendo l'opera *Erwartung*. I film da lui realizzati sono degli adattamenti di sue commedie.
Il suo ultimo recital *La face cachée de la lune* (Il lato nascosto della luna) e la sua performance multimediale *Zulu Time* stanno riscuotendo successo nei teatri di tutto il mondo. *Possible Worlds* è il suo primo film in lingua inglese.

Simonetta Dettoni

*"Film in concorso"*

## «Freedom» e la poesia del totale

Il tempo ha i suoi ritmi, incomprensibili alla maggior parte delle persone e comprensibili invece a pochi, come ad esempio al regista lituano Sharunas Bartas. Con la sua macchina da presa egli sa attendere e sa riprendere, in un modo assolutamente non frenetico, deserti incontaminati, lande pietrose, strade impercorribili, cascine isolate, luoghi dov'è raro incontrare qualsiasi tipo di presenza, sia essa di un essere umano o animale.
La figura umana nel suo film ha poco valore, perché è un elemento che fa da contorno ad un'opera che è di per sé già compiuta.
Ad un primo esame superficiale questo modo estremo di fare cinema può sembrare monotono, visto che i dialoghi sono estremamente ridotti all'esiguo numero di battute che i pochi protagonisti del film si scambiano fra un campo lungo ed un totale dei paesaggi circostanti.
In realtà, ciò che domina in questo film è una libertà di linguaggio del mezzo cinematografico che può sconcertare le aspettative dello spettatore, ipnotizzarlo per la lunghezza di alcune sequenze (non per questo motivo prive di fascino o noiose), oppure condurlo con sé attraverso la poesia che la totalità dello schermo emana.
Il regista ama soffermarsi sui primi piani degli attori, che non sono persi nel nulla così come qualche critico si è permesso di dire, ma sono "intensi" e permettono allo spettatore molteplici interpretazioni sulla loro dimansione psicologica e sulla loro progressiva maturazione interiore.
La trama del film è presto detta: una spedizione di droga fallisce e due uomini ed una ragazza si trovano abbandonati sulla costa del Marocco. Vagano in silenzio addentrandosi nel deserto magrebino alla ricerca di cibo, di acqua e di un riparo.
Ad un certo punto i due uomini decidono di prendere strade differenti e la ragazza sceglie di accompagnarsi ad uno di essi. Anche se i due nuovi compagni di viaggio non si capiscono perché non parlano la stessa lingua nasce tra loro una serena complicità ed un grande senso di solidarietà.
Bartas riprende molto la regia di Béla Tarr e Fred Kelemann; il suo modo di fare cinema è sottolineato dall'intenso contenuto emozionale dei suoi film, che si basano sulla sua percezione personale dell'universo e sul suo atipico metodo narrativo.
Nato in Lituania nel 1964, il regista ha frequentato la Moscow Film School.
Fra i suoi maggiori lavori ricordiamo il primo lungometraggio *Three Days* (1991), presentato a Berlino nel 1992, e *Few of Us* (1996) — che nella versione italiana suona *Lontano da Dio e dagli uomini* — proiettato a Cannes nel 1996.
Il suo lavoro può essere definito come un'installazione sui cicli del tempo, una vera e propria sfida alle leggi cinematografiche di causa ed effetto.
La mancanza di un dialogo fluido fra i personaggi fa spostare direttamente l'attenzione dello spettatore dal racconto filmico alla totalità delle immagini (molto curate sia dal punto di vista tecnico che formale) e agli altri aspetti del film, come ad esempio il paesaggio, o meglio, a quello che il paesaggio racchiude in sé, ovvero l'interiorità dei personaggi.
Per quanto riguarda il paesaggio si può notare che anche una marina, una spiaggia con la fanghiglia dopo l'alta marea, una laguna al tramonto con i fenicotteri, un albero isolato, alcune palme da datteri lasciano trasparire altre forme di vita, che sono in apparenza nascoste nel deserto circostante e che comunque riescono a sopravvivere: come a significare che c'è dell'altro che va scoperto oltre la normale apparenza.
Le immagini, man mano che scorrono, aprono il cuore, liberano la mente, sono puro godimento visivo. Il vento, il rumore dei passi solitari, lo sciabordare delle onde accompagnano lo spettatore, cullato dalle immagini e dai suoni in presa diretta, in questo viaggio dell'anima.
Il deserto può essere visto oltre che come luogo di desolazione, anche come luogo di pace, un luogo dove trovare il contatto con se stessi: in questo senso anche il deserto assume il ruolo di protagonista silenzioso.
Per quanto riguarda l'interiorità dei personaggi, è sconcertante vedere come la ragazza resti per la maggior parte delle riprese chiusa in se stessa, rannicchiata il più delle volte in posizione fetale, timorosa rispetto a ciò che le succede attorno. La scelta di quella che dovrà diventare la sua guida attraverso le lande desertiche verrà da lei maturata non estemporaneamente, ma per la sua fiducia — frutto di una sua personale maturazione e ricerca interiore — in uno dei due uomini.
Che cosa ricerchino i personaggi del film è veramente difficile a dire: la fuga e la clandestinità (come nel caso dell'uomo che resta solo), l'isolamento e la ricerca di sé (come nel caso della ragazza) o semplicemente la solidarietà (come nel caso della ragazza e dell'uomo che la guida).
La ragazza ad un certo punto sembra quasi schiudersi e liberarsi da quel blocco, da quell'immobilismo cui era stata soggetta durante la prima parte del film; forse ciò che cerca è solo un punto fermo da cui poter ripartire, un qualcosa o qualcuno da cui ricevere protezione o tenerezza.
L'uomo che la guida è una figura interessante, perché dalla sua iniziale scontrosità, grazie alla vicinanza della ragazza, riesce a trasformarsi e a diventare per lei un vero e proprio padre spirituale.
I due personaggi crescono interiormente durante il viaggio grazie alla loro vicinanza, e si compensano a vicenda raggiungendo una rigenerazione direi quasi osmotica.
Quello che sognano, oltre alla loro pace interiore, è uno stretto contatto con la natura circostante — così come viene proposto dall'ultima inquadratura del film che mostra la ragazza e la sua guida rannicchiati e distesi l'una di fronte all'altro su una duna di sabbia mossa appena dal vento.
Il film, con un messaggio di speranza e di cambiamento, lascia spazio alla libera interpretazione dello spettatore.

Simonetta Dettoni

Freedom

*"Nuovi territori"*

## Non solo fiction...

L'ultima mostra di Venezia non si è limitata soltanto a presentare buoni film, divi e divine, polemiche e pellicole choc, ma grazie alla scelta di alcuni lavori documentari ha saputo porsi in una posizione di impegno civile e di attenzione rivolta a quella moltitudine di mondi a noi paralleli rappresentati da paesi in guerra, o che da un'esperienza così devastante ancora oggi non riescono a distanziarsi. Ecco perché ci sembra importante segnalare all'interno della sezione "Nuovi Territori" tre pellicole che ci portano in luoghi dove la guerra è stata o è, in forme differenti, esperienza quotidiana di tre popoli.
Con *Invocacion* dell'argentino Héctor Faver, pellicola a metà strada fra la fiction e il documentario, facciamo un tuffo nella storia recente e dolorosa del popolo argentino. Attraverso un particolare percorso cronologico, il nostro viaggio incomincia nella primavera del 1973 con le immagini di un cortometraggio in Super8, girato per le strade di Buenos Aires dall'allora dodicenne regista in compagnia di due suoi amici. Da qui ci conduce a una notte del 24 marzo 1999, reale inizio narrativo, quando Damiàn e Sonetchka, due nani di Buenos Aires, si incontrano e si innamorano. Lo stesso giorno, ma dell'anno 1976, prende vita la dittatura militare e il filmino viene smarrito. Faver, tramite l'ausilio di immagini dell'epoca e le testimonianze di alcuni parenti dei mai dimenticati desaparecidos, ci conduce in questo viaggio della memoria, fino all'episodio chiave di questa ricostruzione memorialista: la bomba all'AMIA (Asociacìon Mutual Israelita Argentina) del 18 luglio 1994, per colpa della quale trovarono la morte ottantasei persone, tra cui i due amici d'infanzia del regista.
Il film si chiude con una lunga carrellata di foto tessere, nel corso della quale ci vengono mostrati i volti dei desaparecidos: un doveroso tributo al dolore inconsolabile di un popolo i cui carnefici sono stati giudicati non perseguibili.
Ci spostiamo ora in Nicaragua, teatro del documentario italiano *Eredità di una rivoluzione* di Luca Pastore, artista poliedrico e direttore della casa di produzione Legovideo. Il documentario, dando voce al pensiero della gente comune, esplora l'eredità lasciata dalla rivoluzione sandinista a vent'anni dalla sua conclusione e a dieci dalla sua archiviazione politica con l'andata al potere del General

Ortega. I nicaraguensi parlano con passione e competenza della situazione politica passata e futura del loro paese; ma queste testimonianze vengono intervallate da brevi sequenze di povertà, droga ed emarginazione, ritraenti gruppi di ragazzini abbandonati a se stessi nella periferia della città o che cercano cibo nei cumuli di immondizia della discarica cittadina. L'insieme si completa con le immagini di repertorio della grande rivoluzione.
«Un buon documentario [...] non deve mostrare la Realtà, ma costruire un percorso personale all'interno delle molte possibili realtà», questo dice Pastore, lasciandoci l'amaro in bocca.
Fabrizio Lazzaretti e Alberto Vendemmiati, collaboratori abituali di Raitre, firmano film di notevole impatto emozionale, *Jung - Nella terra dei Mujaheddin*. In due ore ci viene raccontata l'avventura della costruzione dell'ospedale per le vittime di guerra ad Anabah nel nord dell'Afghanistan, promossa dall'associazione umanitaria Emergency e voluta dal chirurgo Gino Strada e dai suoi collaboratori dopo tre viaggi intrapresi nel corso di un anno e mezzo.
Considerare questo lavoro come un reportage è senz'altro limitativo; esso si avvicina molto di più ad un documentario narrativo, in cui alle testimonianze dei protagonisti si affianca il racconto della tragedia quotidiana di un popolo e dello svolgersi della vita nell'ospedale. Pellicola priva di retorica o di sequenze sensazionali, *Jung - Nella terra dei Mujaheddin* sviluppa la propria storia con onestà e rispetto per le vittime del conflitto e per gli stessi operatori della struttura assistenziale.
«Jung» in afghano vuol dire «guerra», ma per un paese che combatte da vent'anni, prima contro i russi e poi contro i talebani, è diventato sinonimo di quotidianità, di normalità. Resta la speranza che iniziative come questo documentario e il lavoro di associazioni come Emergency possano sensibilizzare l'opinione pubblica e creare una possibile alternativa al conflitto.

Gabriella Camisa

**«O rap do pequeño principe contra as almas sebosas»**
*di Paulo Caldas e Marcelo Luna*

La folla che cammina indifferente, la confusione per le strade, i colori in ogni angolo della città: ecco l'atmosfera che si respira a Recife, metropoli brasiliana. Una ripresa dall'alto diventa ben presto un'oscura presenza che penetra nella favela vuota; si tratta della violenza che ti sta attorno e non sai da dove arrivi. Lo schermo è buio, si prova un senso di claustrofobia che deriva dall'inseguimento di un giovane che corre disperatamente per i vicoli del quartiere.
La musica di tamburi è martellante, il suo affanno sempre più pesante, l'immagine è mossa; noi corriamo assieme a lui, dietro a lui, ma scappiamo da cosa? Qualcuno intervista una donna: è una madre disperata che racconta del suo ragazzo; si vede la bocca che parla incessantemente e un occhio che diventa più comunicativo delle parole. In lei regna il dolore e la consapevolezza che nulla potrà mai cambiare; suo figlio è un assassino e per questo, prima o poi, verrà giustiziato.
Qui la polizia non ha alcun potere e l'autorità è di colui che fa più morti in una giornata: e uno di questi è "il piccolo principe".
È un mondo fatto di giovani, cresciuti nella violenza, dove la legge del più forte sovrasta ogni cosa, ogni valore, ogni religione. Ma ci sono due modi di reagire: quello di Helinho ("il piccolo principe"), accusato di aver ucciso sessantacinque criminali, e per questo condannato a novantanove anni di prigione, e quello di Garnizè, *rapper* che attraverso la sua musica cerca di tirare fuori i suoi coetanei da questo inferno. Non c'è distinzione netta tra buoni e cattivi, tra giustizia e ingiustizia, tra violenza e non violenza; dipende dal punto di vista. La fotografa, che fa i soldi grazie alla pubblicazione sui giornali delle sue fotografie che ritraggono degli adolescenti massacrati per strada e che sembra provare piacere nell'analizzare questi piccoli corpi preoccupandosi di trovare la luce più giusta per un buon scatto, non sembra una persona positiva, pur nella legalità del suo lavoro. E allo stesso tempo i ragazzi che guardano i film americani alla televisione e cercano di imitare i loro "eroi-assassini" non si possono etichettare come dei malvagi senza considerare tutto il contesto che li circonda.
Non possiamo aspettarci un finale del racconto da seguire sullo schermo, perché i registi vogliono parlare di un'epoca e non raccontare una storia particolare, anche se non bisogna dimenticare che il lungometraggio parte da una storia vera. Esiste davvero "il piccolo principe", solo che non è come il personaggio della favola che noi conosciamo bene, ma è un ragazzo come tanti altri, che ha reagito a una situazione di disagio sociale facendosi giustizia da solo, e questo lo ha portato inevitabilmente verso una strada di non ritorno.
Si è voluto raccontare di lui non in maniera che diventasse un eroe, come spesso succede in questi casi, ma perché venisse visto per quello che veramente è: un assassino.
La particolarità di queste riprese sta nel fatto che non abbiamo visto in azione degli attori professionisti, ma delle persone vere che vivono giornalmente nella favela. Per questo è stato necessario da parte dei registi un lavoro preventivo, durato circa un anno, durante il quale quest'ultimi hanno dovuto prima farsi accettare in questo ambiente, anche a rischio della propria incolumità. Nulla è stato girato due volte, e l'immediatezza è subito percepita dallo spettatore.

Elisa Crevatin

**«Thomas est amoureux»**
di Pierre-Paul Renders

Anche quest'anno la mostra del cinema di Venezia si è presentata ricca di film e di eventi. Se la passata edizione — che segnava l'inizio dell'era Barbera — era estremamente innovativa e presentava un palinsesto del tutto modificato, l'edizione 2000 ripropone la non più "nuova" scansione in sezioni. Accanto alle già collaudate ed immancabili "Venezia 57", dedicata ai film in concorso, e alla "Settimana della critica", giunta alla quindicesima edizione, ricompaiono "Sogni e Visioni", "Nuovi Territori" e "Cinema del presente". Quest'ultima è forse una delle sezioni più corpose: circa venti i film presentati, provenienti da gran parte del mondo, come a voler testimoniare le varie voci del cinema dei giorni nostri.
Diversamente dalla sezione "Nuovi territori", sempre più frastagliata e suddivisa in sottogruppi, "Cinema del presente" sembra mantenere una linea unitaria, anche se identificare il filone tematico che lega i diversissimi film in essa contenuti non è impresa facile: si va infatti dal documentario (*My Generation* di Barbara Kopple) alla monografia (*Pollock* di Ed Harris), sino alla fiaba (*Otesànek* di Jan Svankmajer).
Una suggestione comune sembra però rimbalzare da un film all'altro, e non solo in questo contesto. Si potrebbe dire che l'incapacità di comunicare, l'impossibilità di avere delle relazioni affettive sane, dei contatti non mediati, ostacolati o molto spesso negati sia l'elemento comune a molti soggetti.
Numerosi sono i film che mettono in scena di rapporti "sofferenti"; in *Moskav* di Alexander Zeldovich, ad esempio, assistiamo ad un agghiacciante rapporto sessuale di due amanti che consumano un disperato atto attraverso una carta geografica; in *Suspicius River* di Lynne Stopkewich una donna cerca di sanare la mancanza di affetto da parte di un marito quasi anoressico fornendo prestazioni a pagamento all'hotel nel quale lavora; in *Possible Worlds* di Robert Lapage due amanti si cercano, passando attraverso realtà parallele, non riuscendo ad incontrarsi se non fugacemente. Barriere fisiche, barriere virtuali, barriere spazio temporali si frappongono, rendendo insoddisfacente o addirittura fallimentare ogni tipo di relazione. Questo è anche il tema del film belga *Thomas est amoureux*, che porta alle estreme conseguenze il motivo dell'incomunicabilità. Il film, opera prima del regista trentasettenne Pierre-Paul Renders (in concorso per il Premio Venezia "Luigi De Laurentiis"), racconta la storia di un giovane trentaduenne, Thomas, ammalato di agorafobia, che da quasi otto anni non lascia il proprio appartamento e non permette a nessuno di entrarvi. Thomas comunica con il mondo esclusivamente attraverso un videofono ed ha come unico braccio esterno la compagnia assicurativa "Globale", che lo aiuta a risolvere i problemi pratici della vita quotidiana. Egli instaura ogni tipo di relazione, anche sessuale, esclusivamente con immagini bidimensionali e restando in casa. La sua vita scorre apparentemente in modo tranquillo, e dopo otto anni di segregazione egli sembra finalmente aver raggiunto un fragile equilibrio (mamma permettendo).
Questo fino al momento in cui lo psichiatra che lo assiste, convinto della necessità di dare una scossa a questa vita "bidimensionale", lo inscrive a sua

insaputa ad un club d'incontri. Thomas viene così contattato da una serie di donne dall'aspetto eccentrico, ma pur sempre reali; allaccia un'amicizia con una di queste, Mélodie, una ragazza timida e dal comportamento vagamente infantile. Da questo primo incontro il piccolo mondo di Thomas inizia progressivamente a disgregarsi.
Le cose si complicano ulteriormente quando, su suggerimento della "Globale", il giovane si affida ad un'agenzia che offre prostitute esperte in rapporti con persone portatrici di handicap. Così conosce Eva, una donna costretta a prostituirsi per estinguere una pena giudiziaria, della quale finisce per innamorarsi.
Si innesca così un processo irreversibile che porta il film all'unica soluzione logica prospettabile: l'abolizione delle barriere. Thomas, spinto da una pulsione che lo porta ad incontrare la donna che ama, decide di spiccare il volo per ritornare nel mondo esterno abbandonando la sua gabbia dorata.
Il film è interamente girato in piano sequenza e in soggettiva, attraverso l'adozione del punto di vista di Thomas. La sua persona ci viene continuamente negata, non concretizzandosi mai sullo schermo: di lui udiamo solo la voce fuori campo.
Nemmeno quando esce finalmente all'esterno, e in conseguenza di ciò per la prima volta la macchina da presa non ci fa partecipi con il proprio sguardo del punto di vista del nostro personaggio, viene appagata la nostra sete di associare una voce ad un volto.
Il regista ci regala un finale intelligente, in cui ad uno scontato campo/contro campo (Thomas esce all'esterno/inquadratura frontale dell'uomo all'esterno) sostituisce un'abbagliante luce bianca che invade lentamente tutto lo schermo, inghiottendo la sagoma di Thomas e sottolineando con questa sparizione la forza liberatoria del suo gesto. Renders sembra essere attratto da questo tipo di soggetti, «da queste fiabe analitiche che mettono in scena la paura di nascere o rinascere» come egli stesso ha affermato nel corso della conferenza stampa.
La paura di abbandonare l'utero materno diviene la metafora dell'abbandono di un mondo sicuro che ci imbozzola e ripara dall'esterno, dalla paura della novità e del cambiamento in una società in continua evoluzione. Tema analogo era stato affrontato da Renders nel suo primo cortometraggio, *La Tendresse*, inserito nel film belga *Sept péchés capitaux* presentato a Venezia nel 1992, nel quale un uomo rinchiuso in un acquario decide di scappare per poter finalmente baciare la donna che ama.
Proprio in questa oscillazione tra il rassicurante e l'inquietante — perché non c'è nulla di più attraente di un mondo creato a nostra discrezione che ci escluda dalle sofferenze quotidiane ma anche nulla di più spaventoso di una gabbia dorata che ci impedisca di provare qualsiasi emozione — risiede la chiave di lettura della sceneggiatura di Philippe Blasband.
Questo dualismo sta alla base anche della scelta delle inquadrature da parte del regista, per il quale le uniche immagini rassicuranti per una persona che soffre di agorafobia sono quelle frontali e nitide, mentre quelle dotate di profondità gli creerebbero uno stato d'ansia.
Il film gioca proprio su questo progressivo e sottile cambiamento di piani, che porta lo spettatore ad addentrarsi nel mondo di un agorafobo, sperimentandone le stesse inquietudini. Il senso di claustrofobia e di straniamento è sottolineato anche da continui sguardi in macchina degli attori, che creano nello spettatore non abituato una visione al limite del sostenibile, stravolgendo in questo modo una delle regole basilari della recitazione (il regista ha precisato di non aver operato in tal senso una scelta particolarmente innovativa, in quanto già precedentemente proposta da Woody Allen).
La stessa sensazione di inquietudine è resa dalla scenografia, che rappresenta un mondo che formalmente potrebbe essere il nostro ma non lo è: le differenze sono così piccole ed impercettibili da risultare quasi plausibili e quindi inquietanti. La sensazione di familiarità viene turbata da tutti gli elementi che si discostano leggermente dal nostro quotidiano, come gli arredamenti che mescolano suggestioni antiche con elementi futuribili, o come gli abiti e i tatuaggi tribali degli attori che contribuiscono a creare un effetto destabilizzante.
Il mondo creato da Renders mescola suggestioni anni Cinquanta-Settanta a filosofie Zen e New-Age. I personaggi sembrano vivere nella più assoluta comodità e serenità, nulla facendo presagire che all'esterno delle quattro mura che proteggono Thomas ci sia qualcosa di poco rassicurante; ma il senso del controllo del sistema sociale si insinua lentamente e piano piano ne escono le contraddizioni. Tema quest'ultimo non nuovo, in quanto già trattato da gran parte della letteratura fantascientifica che va da Orwell passando per Huxley, sino a Bradbury, anche se in questo caso ad essere portata in superficie non è la rappresentazione di una società totalitaria quanto la superficialità delle relazioni sociali.
Interessante è lo stile registico adottato da Renders: egli utilizza per l'intero film — girato in piano sequenza — un montaggio lineare con pochissimi stacchi, nonostante il tema potesse suggerire la scelta di un montaggio dal ritmo serrato in stile videoclip. Tutte le sequenze sono state girate integralmente senza interruzioni, con una recitazione di tipo teatrale. Per aumentare la sensazione di realtà, il regista ha fatto recitare ogni attore davanti ad un monitor che mostrava l'immagine dei relativi interlocutori, posizionando la macchina da presa immediatamente alle spalle dello schermo. Lo stesso Renders ha seguito tutta la realizzazione del film da una cabina di regia rimanendo in collegamento con gli attori tramite cuffie.
Il film può essere letto in chiave metalinguistica come rappresentazione della visione cinematografica. La totale identificazione dello spettatore con il protagonista crea una "visione nella visione". Thomas guarda uno schermo, e noi, che entriamo nella finzione tramite i suoi occhi, assumiamo un ruolo di doppio interlocutore: siamo contemporaneamente spettatori ma anche protagonisti. Renders precisa che il messaggio che sta alla base del film non è di denuncia pessimistica della società contemporanea, ma costituisce piuttosto un invito ad emulare il gesto di Thomas: uscire all'esterno ed aprire i propri orizzonti per conoscere ciò che ci circonda, magari con l'ausilio delle nuove tecnologie.

Ilaria Borghese

Memento

Animali che attraversano la strada

Everybody Famous!

Thomas est amoureux

**Visioni di altre Visioni**

Dopo i timori apocalittici che paventavano la tragica fine di una cultura secolare costruita innanzi tutto sulla parola, scritta e orale, cultura ormai sedimentata e dai movimenti lenti, ampi, ben padroneggiabili, il fenomeno della preponderanza visiva è diventato così naturale da sembrare astorico e, quasi, nemmeno più degno del soffermarsi di uno sguardo rigoroso e analitico.
La cultura millenaria, intanto, non è scomparsa, il Web ha anzi dotato antiche forme di *parole* di nuove valenze, forse più seducenti, la tecnologia ha globalizzato ed accelerato spazi e tempi, e la polemica sulla saturazione visiva si è diluita e gradualmente rinchiusa in se stessa, fino a diventare sterile e ripetitiva condanna di un unico mezzo e dei suoi linguaggi.
Della televisione, allora, sarebbero tutte le colpe dell'impoverimento generalizzato che travolge creatività e intelletto (intesi in senso trasversale tra le arti), e che minaccia, in particolare, lo schermo più grande, *medium* più anziano e più nobile.
Di tutto ciò resta il legittimo dubbio che un approccio del genere sia quanto meno limitante. Che la polemica necessiti di un filtro critico che permetta di guardare, svelare e capire l'oggetto incriminato prima di incriminarlo.
Era il 1956 quando Cesare Zavattini, durante il congresso della cultura popolare di Livorno, esortava la televisione, «specchio dei nostri tempi», a convertirsi alla necessità di far entrare nelle famiglie il senso reale del proprio tempo. E da allora è il cammino della Visione ad aver compiuto le strade più impervie perché un qualche senso, consapevole o meno, del nostro e altrui tempo scivolasse oltre barriere architettoniche e culturali, nelle case e nelle coscienze. Il cinema, grande demiurgo e incontestabile dominatore all'interno della "allargata" famiglia dell'immaginario visivo, ha guadagnato pagine e pagine, generando saggi, libri più o meno specialistici, ma soprattutto riviste di categoria. Di cinema si parla, tanto e comunque, del cinema e delle sue supposte, accertate e temute influenze, del cinema e delle sue relazioni, legittime o meno, con le altre arti e soprattutto con le varie forme, figlie materiche o virtuali, della Visione.
All'interno di tutto questo *parlare* «Risorse Umane» vorrebbe ridare un proprio autonomo statuto a tematiche che sono spesso ormai ridotte a sterili luoghi comuni: la commistione e la contaminazione fra i differenti linguaggi visivi (quello pubblicitario, quello seriale, quello delle soap, quello dell'informazione, dei videoclip, del fumetto...), le loro capacità di rappresentazione e messa in forma dell'immaginario e della realtà, le dinamiche ricettive o identificative dello spettatore... Quello che conta è il tentativo di scavare in un immaginario visivo sempre più denso, più composito, confuso, luogo di processi via via più differenziati e complessi, con un'attenzione discreta ma ferma a muoversi sempre da quella favolosa fabbrica di memoria, storie e immagini che è il cinema, luogo visivo che più amiamo, ma che vogliamo guardare all'interno di quel magma iconico in cui è immerso.
L'intenzione di «Risorse Umane» è quella di ampliare, insieme agli orizzonti di sedimentazione dello sguardo, gli spazi di una possibile fruizione, il target di digeribilità degli argomenti trattati, nella volontà di interessare tutta quella parte di amanti della Visione che va oltre il confine del sempre più stretto ruolo di *cinefilo* e che investe le già citate e numerose aree dell'immaginario visivo. Una pubblicazione realizzata da amanti della Visione, studenti o professionisti, che prima o dopo, ma soprattutto insieme, al cinema hanno imparato ad amare tutto quanto lo circondava, avvicinava, rigettava, contaminava o riguardava, riconoscendo nuove forme di autonoma passione, e destinata a consapevoli adulatori di fenomeni culturali di costume, viaggiatori notturni affascinati da palinsesti allucinanti, spettatori inclini alla dipendenza seriale, addetti ai lavori o neofiti assoluti: *Visioni di altre visioni* per sguardi di altri occhi.
A «Cinergie», con cui speriamo si avviino processi importanti e significativi di collaborazione e integrazione, va l'importante merito di aver già avviato un discorso di questa ampiezza, con l'ulteriore accortezza di aprire un prezioso canale fra l'università, le sue diramazioni più seminariali e sperimentali, e il mondo della critica, riuscendo ad attribuire una più consistente diffusione a tutta una produzione intellettuale che a malapena trova un proprio riconoscimento nelle aule. Non ci resta che sperare che l'Università di Bologna, con «Risorse Umane», possa offrire ulteriori e validi contributi a tale merito.
Quello a cui pensavamo, nel battezzarci «Risorse Umane», era la provvidenziale *bisemia* dell'aggettivo *umano*. Non un uomo che sia risorsa dell'*azienda*, quanto le risorse che l'uomo ha ancora a disposizione per salvarsi dall'azienda. Risorse che sono *umane* nel senso più ingenuo del termine: costruite, inventate, sviluppate dall'uomo e per l'uomo, il suo piacere, il suo intelletto, la sua sensibilità, il suo essere sociale, politico, artista, esteta. Riteniamo che l'immagine abbia fra queste risorse un ruolo fondamentale, che vogliamo rendere chiaro e visibile. Speriamo che *Visioni di altre visioni* possa suggerire questa consapevolezza: che le immagini sono innanzi tutto una risorsa, nostra, preziosa, insostituibile.
In questa prospettiva *Ressources Humaines* di Laurent Cantet ha rappresentato, per noi, una stimolante risorsa, intellettuale ed estetica, risorsa tanto più preziosa in quanto sguardo lucido sui rischi e pericoli di quell'ideologia dell'uomo-capitale che noi irrevocabilmente rifiutiamo.

Margherita Chiti e Valentina Re

*Ritrovati & restaurati*

## Un film tedesco di John Ford: «Four Sons»

Four Sons - L'ultima gioia
*Regia: John Ford*
*Sceneggiatura: Philip Klein dal romanzo omonimo di Wylie*
*Fotografia: George Schneiderman, Charles G. Clarke*
*Musica: Margaret V. Clancey*
*Titoli: Katherine Hilliker, H. H. Caldwell*
*Interpreti: J. Hall (Joseph Bernle), M. Mann (nonna Bernle), E. Foxe (Von Stomm), C. Morton (Johann Bernle), F. X. Bushman Jr. (Franz Bernle), G. Meeker (Andres Bernle), A. Gran (il portalettere), F. Reicher (insegnante), H. Mack (albergatore), M. Mark (inserviente di Von Stomm), A. Tollaire (borgomastro), J. Collier (Ann), W. P. Franklin (James Henry), R. Mix (la ragazza di Johann), J. Pennick (l'amico di Joseph), Leopoldo Arciduca d'Austria (il capitano tedesco), R. Parrish (il bambino), L. J. O'Connor (la locandiera).*
*Produzione: Fox Film Corp.*
*Formato: 35 mm*
*Origine: USA, 1929*
*Durata: 99' a 24 f/s*
*Da: Academy Film Archive, Cinemateca Portuguesa, Twentieth Century Fox.*
*Partitura scritta e diretta da Antonio Coppola.*

L'"americanismo" è l'abile risultato di una pertinentizzazione del mondo materiale e culturale in categorie semplici e funzionali, dai contenuti univocamente definiti, che non si prestano a distorsioni interpretative e intrattengono tra di loro relazioni antinomiche certe ed essenziali: la lealtà si contrappone inequivocabilmente al tradimento, il coraggio alla viltà, il rispetto della legge alla sua violazione, la frontiera all'anarchia, la civiltà alla barbarie. Ciò che è buono è rigorosamente e definitivamente separato da ciò che è cattivo, e la coesione sociale si costruisce solida intorno a un nucleo ben delimitato di valori socialmente e umanamente positivi, diritti inalienabili e universali, principi naturalmente giusti ed eterni.
L'*american way of life* funziona dunque come apparato simbolico sufficientemente articolato, non eccessivamente complesso ma efficiente ed adeguato a molteplici processi ed occasioni di autorappresentazione della cultura e del popolo americano. In questa colossale opera di edificazione simbolica di un'identità, una coscienza, una cultura, il cinema riveste un ruolo di primaria importanza.
«Il "cinema americano per eccellenza"», ricorda ripetutamente Rondolino, «fu identificato nel western, nella misura in cui tanto sul piano dei contenuti (la frontiera, la "nascita di una nazione", il coraggio e la lealtà nei rapporti umani e sociali ecc.) quanto su quello delle forme (il dinamismo, il montaggio "alla Griffith" ecc.) esso rappresenta l'essenza dell'arte cinematografica intesa come rappresentazione spettacolare della realtà fenomenica, e una sorta di concentrato delle virtù americane, quali almeno sono propagandate da una letteratura apologetica di lunga tradizione»[1].
Portavoce nazionale delle forme, espressive e narrative, e dei contenuti tipici ed emblematici del genere fu, indubbiamente, John Ford. L'autore di *Ombre rosse* (1939), tuttavia, aveva trascorso il decennio precedente esplorando territori tematici che si discostavano da quelli più caratteristici del western, e proprio in questo decennio di divagazioni dal tema e incursioni in generi e storie differenti si colloca il film presentato quest'anno a Bologna durante la prima settimana di luglio nella sezione "Ritrovati & restaurati" della XIV edizione de *Il Cinema Ritrovato*. Pur discostandosi dal genere che più visibilmente veicola l'ideologia americana, Ford non si affranca dall'ideologia in sé, e anzi contribuisce attraverso forme e modalità differenti alla sua progressiva edificazione e celebrazione. La mitologia della frontiera, dell'eroe solitario, delle virtù individuali hanno bisogno di un sistema di valori complementari; l'eroe di frontiera ha bisogno, in altre parole, di una casa cui ritornare, di una famiglia dove i legami parentali e le solidarietà siano forti e indistruttibili, di affetti e certezze che rappresentano il nucleo della comunità sociale e sono fonte di ordine, stabilità e giustizia. «Al di là del patetismo, ci sono sentimenti genuini: la forza dell'affetto familiare e la tragedia della separazione sono molto sentiti, e così pure la venerazione di Ford per l'indistruttibile amore materno di una donna semplice [...]. È il necessario rovescio del mondo dell'azione, dell'avventura e dell'amicizia virile di film come *Iron Horse* e *Donovan's Reef*»[2]. L'eroismo aggressivo trova quindi un necessario elemento complementare in «un eroismo non esplicito, dimesso, volutamente mortificato»[3]. Di questa specifica natura è l'eroismo di mamma Bernle, che Ford mette in scena e celebra con *Four Sons*. La sintassi narrativa di Ford è semplice, lineare, sfiora frequentemente la retorica ma risulta efficace. Il film comincia il giorno del compleanno di mamma Bernle: l'intero paese (un piccolo paese della Baviera) è in festa, la gentile signora cucina dolci al miele che regala ai bambini che accorrono alla sua finestra. Mamma Bernle è la donna più fortunata del paese, perché il cielo le ha donato ciò che più una donna può desiderare: quattro figli meravigliosi, buoni e profondamente affezionati alla madre. Per introdurli nella diegesi Ford fa uso di un meccanismo narrativo ingenuo ma efficace: mentre mamma Bernle ripone con aria orgogliosa e sognante i vestiti dei figli, la macchina da presa si sofferma sul dettaglio dei nomi scritti su ciascun cassetto, e il nome evoca le immagini che ritraggono il figlio nelle mansioni che lo occupano quotidianamente. Al ritorno dei figli, mamma Bernle li accoglie con una tavola riccamente apparecchiata, e congiunge le mani per ringraziare il cielo dei doni preziosi che ha voluto farle. Il compleanno di mamma Bernle tornerà a scandire la dimensione temporale e lo sviluppo drammatico del film. Con lo scoppio della guerra e l'inasprirsi del conflitto, la tavola sarà sempre più spoglia e il viso della madre sempre più segnato dalla sofferenza e dalle difficoltà; con una regolarità spietata, il numero dei figli che le siedono accanto si ridurrà, fino a che mamma Bernle si troverà sola, seduta ad una tavola quasi vuota, con i tre certificati di morte dei figli incorniciati sulla parete, ma ancora animata da una fede profonda che, nonostante le avversità, le fa congiungere le mani per ringraziare il cielo. Come il compleanno, anche l'arrivo progressivo delle lettere listate a lutto scandirà la narrazione, e sarà proprio l'arrivo di un'ultima lettera, firmata dal figlio Joseph, partito per gli Stati Uniti prima della guerra, a costituire lo snodo essenziale che condurrà verso il lieto fine e la serenità (in America, con la nuova famiglia di Joseph) che premieranno il coraggio e la fede infinitamente pazienti della madre.
Nonostante temi e personaggi delle storie fordiane tendano costantemente verso lo stereotipo, si rinviene nel lessico dell'autore una certa vivacità, una sensibilità sottile nel tratteggiare situazioni e caratteri che riescono a dare spessore e profondità a narrazioni convenzionali e decisamente conservatrici, se non reazionarie. *Four Sons*, tuttavia, arriva dopo un incontro artistico e biografico che esercita un'influenza pervasiva sulle scelte linguistiche adottate nel film. Per girare le sequenze nel villaggio della famiglia Bernle il regista si era recato direttamente in Baviera. Lì aveva incontrato Murnau (che nel '27 avrebbe girato negli Stati Uniti *Sunrise*), e aveva più ampiamente conosciuto le effervescenze e le ricerche espressive del cinema tedesco di quegli anni. L'incontro fu indubbiamente determinante e ovunque, in *Four Sons*, si possono riconoscere i segni delle modalità rappresentative che avevano conferito quell'identità inconfondibile al cinema di Murnau. Com'è evidente, la traccia più manifestamente visibile e riconoscibile dell'avvenuta assimilazione da parte di John Ford del linguaggio di Murnau si riscontra nelle scene in trincea, in quei terreni deserti e sommersi dalla nebbia che ricordano molto da vicino l'atmosfera visiva della palude di *Sunrise*, in cui l'uomo incontrava "l'altra", la donna di città, corrotta e corruttrice. Lindsay Anderson (1985) ricorda la probabilità concreta che le scene di guerra di Ford siano state effettivamente girate sul set già allestito dalla Fox per *Aurora*; quel che più conta, tuttavia, al di là dei rapporti di tipo "produttivo", sono le parentele linguistiche e i prestiti stilistici. Le sequenze che ritraggono il villaggio in festa, nel giorno del compleanno di mamma Bernle, evocano immediatamente le tonalità descrittive che caratterizzavano, nel *Faust* (1926), la rappresentazione della sagra paesana. Ancora, molti dei protagonisti della vita comunitaria del villaggio sono tratteggiati con un'arguzia ironica e una sottigliezza di dettagli (si pensi alla buffa andatura dell'oste, o all'arricciarsi i baffi con aria soddisfatta del postino) che richiamano immediatamente alla memoria un ricco e codificato paradigma di tratti caratteriali e personaggi tipici che ritornano costantemente nel cinema tedesco degli anni Venti. La figura del portalettere, in particolare, sembra modellata su uno dei personaggi più rappresentativi della poetica di W. F. Murnau. Pensiamo, com'è prevedibile, al portiere dell'albergo che Emil Jannings impersonò in *Der letzte Mann* (1924; uscì negli Stati Uniti con il titolo *The Last Laugh*). Jannings partecipava interamente, con la sua imponente massa corporea, all'andamento drammatico delle vicende; la totale e assoluta adesione del gesto, nelle sue forme più elementari, quasi primitive, allo svolgersi del dramma era parte essenziale dell'espressionismo. In *Der letzte Mann* l'imponenza altezzosa che caratterizza il personaggio quando è ancora all'ingresso dell'albergo,

fiero della sfarzosa uniforme, lascia posto ad un doloroso accasciarsi del corpo su se stesso, un ripiegarsi sconfitto e umiliato verso il basso nel momento in cui alla divisa viene sostituito il grembiule bianco e informe dell'inserviente della toilette. Lo stesso atteggiamento corporeo, la stessa postura caratterizza il portalettere in *Four Sons*: impettito e fiero mentre porta la lettera per Joseph dall'America all'inizio del film, pietosamente curvo, lento e sofferente, come se ogni movimento gli recasse un dolore inesprimibile, nel portare, una ad una, le lettere listate a lutto che annunceranno a mamma Bernle la morte in guerra dei figli. Un'ultima annotazione importante riguarda la luce. Ford registra con meticolosa attenzione l'utilizzo sempre marcato dell'espressività dell'illuminazione nel cinema tedesco, ne assimila la funzionalità nella costruzione dello spazio e nella resa delle tensioni drammatiche, e rielabora tutto questo in *Four Sons*. L'accurato restauro curato dal laboratorio *L'Immagina Ritrovata* di Bologna restituisce il giusto valore a quest'uso sapiente della luce, che contribuisce in larga misura alla creazione di quell'atmosfera di desolata disperazione che investe la casa della famiglia Bernle durante la guerra: nel ricevere una delle lettere, mamma Bernle si trascina, con gesti esausti e sofferenti, sotto una finestra, si appoggia ad un letto, si accascia, e un fascio nettissimo di luce la investe, letteralmente squarcia la penombra cupa della stanza, sottolineando in maniera esemplare le lacerazioni del dolore e della perdita.

**Note**

1. Gianni Rondolino, *Storia del cinema*, Utet, Torino 1995
2. Lindsay Anderson, *John Ford*, Ubulibri, Milano 1985
3. Gianni Rondolino, *op. cit.*

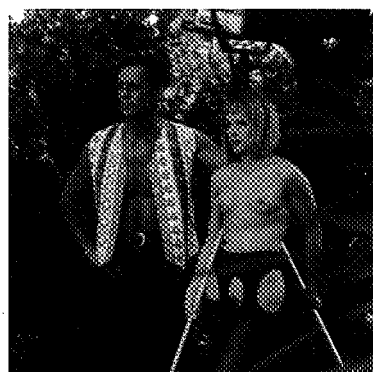
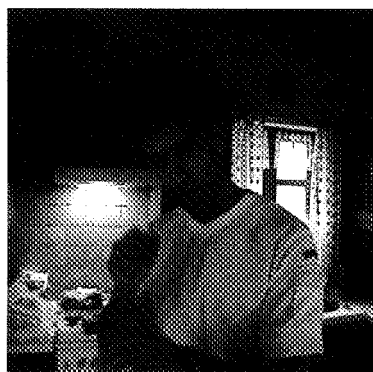
Valentina Re

Four Sons

*Cronaca da un reportage sul cinema hard*

## La notte vietata ai minori

Gladiatori - Reportage sul cinema hard italiano *(Italia, 2000)*
*regia: Maria Martinelli*
*fotografia: Luigi Martinucci*
*montaggio: Giusi Santoro*
*musica: Enzo Casucci*
*produzione: Minnie Ferrara & Associati - St/Art Produzioni*
*durata: 74'*

«Pas de théorie. Juste des faits, de vécu. Quand on parle de films porno, la théorie est exclue» (Louis Skorecki, «Libération», 22 luglio 2000).
Da un consapevolezza molto vicina alle parole di Skorecki sembra muovere il documentario di Maria Martinelli, *Gladiatori — Reportage sul cinema hard italiano*. Reportage, appunto, dall'inizio alla fine coerente e pertinente alle categorie del "viaggio" e dell'"indagine", lontano da sterili cerebralismi e vane elucubrazioni teoriche, occhio rivolto alla "documentazione". Un pellegrinaggio in territori sconosciuti, dove l'oscenità è, etimologicamente, «ostentazione mediante (parole e) immagini», dove le immagini trasformano azioni e gesti in incisioni di superficie. I luoghi del sesso sono disposti in un crescendo di "esibizione", dove lo sguardo si addentra, si avvicina sempre più, nel tentativo vano di mostrare l'ostentato.
Prima tappa un club romano, dove si assiste a spettacoli di sesso "dal vivo": l'occhio scivola sulla rete che inguaina la pornostar Federica Gori (in "arte" Lollipop) e perde, con regolare precisione, in tentativi di zoom, il fuoco della performance che sta inquadrando, in un ultimo, forse, pudico moto di imbarazzo. «Il film porno non deve solo stimolare, è fatto proprio per sostituirsi al rapporto e provocarti l'orgasmo». Sante parole e poca ipocrisia, dal dietro le quinte, per il "maestro" Luca Damiano (autore di un celebre remake: *Nuovo cinema Paradisex*...). I due pornoattori, Alex Mantegna (Alessandro Eccelsi all'anagrafe, era l'immagine virtuale dell'uomo nudo che ruotava su se stesso in *Nirvana* di Salvatores) e Francesco Malcom, tra illuminanti particolari di idraulici funzionamenti, alludono sconsolati al decadimento della sfera privata, alla fine del "piacere" personale.
Il viaggio muove verso Budapest, l'indagine punta sulla capitale dell'"industria" pornografica italiana, oasi di necessaria disponibilità e di legalità (in Italia, la produzione di film porno è illegale), «...il paese dove si trova la maggior quantità di materiale umano...», nelle testuali parole del produttore Gianfranco Romagnoli, intento a calcolare cifre e a tirare i conti della «produzione italiana più affermata in Europa, quella che vanta i più alti standard qualitativi».
La cronaca dai set comincia con l'ex attrice e regista in carriera Anita Rinaldi, per proseguire con un maestro del genere, Max Bellocchio. Attori (uomini e tutti italiani) infreddoliti, stanchi, sottilmente infastiditi (o amareggiati...), espongono "sindacali" problematiche circa la pratica sessuale "professionalmente intesa", lontana da ogni forma di piacere, vero prodotto di applicazione e concentrazione, in una diffusa e fastidiosa opinione di banalità del ruolo/lavoro della donna. Seguono momenti di un ciak, frammenti di preparazione, dove si sposta, si cercano posizioni, si adatta, in un silenzio imbarazzato da tanta materialità. Corpi che si incastrano a comando, il regista che aggiusta, si avvicina e sistema attrici silenti schiacciate dal disagio in isteriche risate.
E l'atto sessuale diventa una macchina di cui si indagano il funzionamento, i ritmi, la dinamica e la meccanica. I corpi perdono, in queste fredde riprese da *making of*, una qualsiasi valenza erotica, e ci si dimentica di come possano "sostituirsi all'atto sessuale", di come possano riuscire a sembrare veri. Ed è un primo, reale, profondo brivido di tristezza.
Torniamo in Italia, a Pistoia, patria di Venere Bianca, marmorea gloria nazionale, statua di perfezione e plasticità, tanto artificiale a vedersi quanto schietta e divertente nella sua teatrale toscanità: «*Attrici di film oltrecensura... sexystar*...ma mi facciano ridere, una che fa il mio lavoro è una pornostar, una che fa film porno. Certe *colleghe* passeranno come meteore nel panorama del settore e non lasceranno il segno, perché non hanno capito che ci vuole vocazione per fare questo mestiere, senza bisogno di voler stupire per forza, senza bisogno di fare cose *strane*...». E, prima, parla di "normalità" del sesso, di "amore" per la pratica sessuale, per gli uomini e per il "mestiere" scelto, difende l'"origine animale" delle sue pulsioni, accenna, ridendo, ad un "orgoglio di pornostar" e alla necessità, in questo campo, di pensare poco, «ché i danni si fanno quando si comincia a ragionare troppo...». Magnifica introduzione al (fantastico) mondo degli "autori" porno.
Silvio Bandinelli ama definirsi «uomo di cultura e di sinistra, laureato in storia del cinema, politicamente sensibile e impegnato socialmente». Ci parla dei suoi *Roma* e *Anni di piombo* (rispettivamente la "rivisitazione" di *Roma città aperta*, il primo, e dell'omonimo film di Margarethe Von Trotta, il secondo), gettati, testuali parole, come «sampietrini» per risvegliare le sopite coscienze dei fruitori di film hard. Ecco cosa succede a farne una questione "culturale".
Vincenzo Gallo (in "arte" Steve Morelli) apre la pagina più grottesca di questo reportage, con le sue copie corrette e rivisitate, con la sua galleria di titoli improbabili, da *Tutti su mia moglie* a *Fuck Monty*, passando per il delirante *Il postino viene sempre due volte*, dichiarato omaggio al viscontiano capolavoro, frutto della collaborazione con Alberto Rey, attore col "dono" della doppia eiaculazione (Freaks?). Gallo/Morelli viene dalla scuola del Tinto Brass dell'hard, Aristide Massaccesi/Joe D'Amato (lo storico regista della serie delle Emanuelle nere), da un passato di artigiano del cinema, e conserva uno sguardo ingenuo, privo di false ambizioni, che suscita quasi tenerezza.
Mario Salieri, ingordo fruitore di cinema, è avvolto nella triste consapevolezza che un uomo che fa il suo mestiere non sarà mai un artista: «Noi siamo legati, bisogna ricordarlo sempre, abbiamo un obbligo, quello della penetrazione».
Consapevolezze.
E arriviamo al Rocco (Siffredi) nazionale, un uomo industria di se stesso. Attore, regista, produttore, vincitore di ogni possibile premio di categoria, voluto dalla Breillat per il suo *Romance*: un'istituzione con un solo chiodo fisso. Di lui Joe D'Amato diceva: «Rocco, nonostante le sue doti ha anche un po' di cervello, che non guasta... È intelligente, è una persona gradevole. L'unico suo, chiamiamolo difetto, è che si *farebbe* tutto quello che si muove...» («Duel», n. 47, marzo 1997, pp. 26-27). Sul set del suo nuovo film parla, monologa, filosofeggia, tra gli altri anche di *Romance*: «Il cinema non c'entra proprio niente col porno. Si parla di due cose opposte, lontanissime l'una dall'altra: noi facciamo cose *vere*». E il vero, il *vécu*, ci appare dall'alto di un soppalco, tra coppie che si esibiscono in performance di varia natura fra le quali Rocco si muove come una mosca invisibile, alla ricerca del particolare, fotoreporter in mezzo alle bombe, in una spasmodica fuga dettata da patologico interesse per la "verità" dei

corpi. Seguiamo la sua fuga, tra frammenti di piedi, mani e schiene che ci suggeriscono improbabili posizioni, a tratti intraviste nella finestra/schermo della videocamera, solo di sfuggita, in un intensissimo fuori campo, sordo, amplificato, ovattato e profondamente imbarazzante nel suo plastico squallore.
Una rapida carrellata su Cannes 2000, sezione "Hot d'Or": si festeggia la produzione cinematografica italiana che funziona meglio, che vanta la maggior distribuzione, la più grande professionalità e il più alto standard qualitativo. Pietra di riflessione.
Un'ora di viaggio, cronaca precisa e distaccata, indagine non viziata, con personali concessioni solo ad un'imprescindibile ironia, nella coscienza di avere a che fare con un materiale che si commenta da solo. Maria Martinelli si concede un solo, personalissimo, momento, un "suo" sguardo. Si affaccia sul set di Bellocchio, sbircia in una finestra illuminata nel buio della notte ungherese. Una giovane donna bionda, Gabriella Dani, terminata una scena (non vista) di sesso orale, ha un brivido di freddo, si avvolge in una coperta e si accende una sigaretta. Si ritocca la faccia, umida di sperma, per il prossimo ciak. Resta il ricordo di un silenzioso pianto, di tutta quella "popolazione" femminile cui non è stato possibile dar voce, "materiale umano" e corpo silente, ostentato vissuto di un "genere cinematografico" che è solo macchina industriale, che in quanto tale non può conoscere teorie e che, di fatto, genere non è, perché del genere non ha le categorie, le regole di classificazione, le costanti, ma che resta pur sempre cinema, soprattutto italiano. Inserito in una lunga maratona notturna dedicata al porno (*La notte vietata ai minori*, trasmessa a giugno da Tele+), *Gladiatori* si colloca nel palinsesto della serata in una funzione di spartiacque tra due prime visioni: *The opposite of sex* (Don Roos, 1998) e *Romance* (Catherine Breillat, 1999). E in mezzo alle estenuanti chiacchiere di Christina Ricci e ai cerebrali silenzi della Breillat si distingue per qualità, questo "frammento" di ottima televisione, intelligente, delicato, ironico, capace di estrapolare l'immagine dal formato di appartenenza, dotato di un respiro cinematografico e di una profondità visiva non comuni. Autori, produttori, tecnici da ricordare, a riprova del fatto che esiste un ulteriore ambito creativo e produttivo italiano, lontano dall'"istituzionale" e lontano dal marginale, che conosce il valore della qualità, che è capace di usare un "altro" genere come il porno, di usarne la potenza della corporalità senza sopraffarlo di inutile didascalica retorica. Molto "vissuto" e poca teoria, appunto. Segnaliamo altri due lavori presentati nell'ambito della serata: lo speciale *Cinema in 30 minuti*, dedicato alle forbici della censura, e la docu-fiction *Voyeurismo e voyeur*, realizzata dai giovani de La Fondazione di Bologna.

Margherita Chiti

**Filmografia di Maria Martinelli**

*Lachrymae* (1999)
video
LVI Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia - sezione "Nuovi Territori" - selezione ufficiale

*Decameron* (1999)
documentario video
premio documentari d'identità Presidenza del Consiglio Regionale Emilia-Romagna
Corto Imola Festival 1999 - sezione "Appuntamenti"

*I bambini non lo sanno* (1998)
documentario video
diritti televisivi Tele+
Festival Internazionale Cinema Giovani di Torino - sezione "Orizzonti Italiani"

*Pazi Sniper* (1996)
documentario 16 mm
XXXII Mostra Internazionale del Cinema Nuovo di Pesaro - selezione ufficiale
Festival Internazionale di Figuera De Foz - Lisbona - selezione ufficiale
Festival Internazionale Cinema Giovani di Torino - selezione AIACE "Un anno di Corti"

*Ghertrude* (1995)
Super8
Festival Internazionale di Amburgo - selezione ufficiale

*Adoré* (1994)
videoclip del gruppo musicale Mau Mau
16 mm
programmazione su Videomusic
programmazione su MTV

*"Make Mana"* (1994)
videoclip del gruppo musicale Mau Mau
16 mm
programmazione su Videomusic e MTV

*Il Profumo del Respiro* (1993)
Super 8
Napoli Danza - primo premio Coreografo Elettronico
Festival Internazionale Cinema Giovani Torino - selezione ufficiale
Festival Internazionale Videodanza Set - selezione ufficiale

*L'Uomo Coriandolo* (1993)
video
primo premio Ricordi per la Danza

*Femmine Folli* (1993)
Super 8
episodi: *Il compleanno, Ghertrude, La nonna* (gli altri episodi sono: *Barbablù Tango, La donna dei lupi, Lady M., Mrs. Jeckill e Mr. Hyde* di Roberta Torre; *Ania 7542* di Mariella Arena; *Felicità* di Nicoletta Leone)
Festival Internazionale Cinema Giovani di Torino - selezione ufficiale

*Cuori Leggendari* (1992)
documentario 16 mm
premio FilmMaker - Milano
premio qualità della Presidenza del Consiglio dei Ministri - Dip. dello Spettacolo

*Italia 90 - Lavori in corso* (1991)
documentario video
in coregia con Donatello Alunni Pierucci, Giuseppe Baresi, Bruno Bigoni, Ninni Bruschetta, Mimmo Calopresti, Tonino De Bernardi, Giuseppe Gaudino, Roberto Nanni, Isabella Sandri, Kiko Stella
Bergamo Film Meteeng 1990 - selezione Ufficiale; Forum der Junger di Berlino - selezione ufficiale

*L'Exangue* (1987)
video
Salso Film & TV Festival - secondo premio

*Vento Divino* (1986)
video
diritti televisivi Rai Tre
Scotch Video Trophy - primo premio
Anteprima per il Cinema Italiano Indipendente di Bellaria - menzione speciale della giuria
Salso Film & TV Festival - menzione speciale della giuria
Ministero della Cultura Francese - premio Arcanal

*Kildas* (1984)
video
anteprima per il Cinema Italiano Indipendente di Bellaria - sezione Tema Fisso - primo premio

*Ammutinamenti da sbarco* (1983)
video
diritti televisivi Rai Tre e NHK
VII Tokio Video Festival - premio speciale della giuria
Festival Internazionale di Montreal - selezione ufficiale
Festival Internazionale di Montbeliard - selezione ufficiale

TECHE

# La GRANDE RETE

## La BiFi
## Bibliothèque du Film di Parigi

*BiFi - Bibliothèque du Film*
*100, rue du Faubourg Saint-Antoine - 75012 Paris*
*tel.: 0033- 1-53.02.22.30*
*fax: 0033- 1-53.02.22.59*
*e-mail: cid@bifi.fr*
*web: www.bifi.fr*

È stata creata a Parigi nel 1992, per volontà congiunta del Centre National de la Cinématographie (CNC), della Cinémathèque Française e della FÉMIS (École Nationale Supérieure des Métiers de l'Image et du Son), che unendo le loro collezioni hanno reso manifesto l'intento di voler far scoprire ed amare il cinema ad un pubblico sempre più vasto.
La nuova mediateca si è posta tre obbiettivi fondamentali: conservare e rendere fruibile il patrimonio librario e audiovisivo; ampliarne le modalità di accesso; consolidare le collezioni.
L'apertura al pubblico della struttura, situata in rue du Faubourg Saint-Antoine, 100, risale al dicembre del 1996, in seguito alla definitiva fusione delle tre collezioni.
L'edificio si sviluppa su due piani, nei quali è possibile accedere liberamente a libri, riviste, periodici, video, cd-rom, manifesti e disegni.
La *biblioteca* conserva più di 10.500 titoli, consultabili liberamente in loco in sessanta postazioni di lettura, ed è suddivisa in sezioni che comprendono testi di carattere generale, storie del cinema, volumi di argomento specialistico (ad esempio di economia dello spettacolo), studi teorici, saggi sui generi cinematografici, biografie, sceneggiature, ecc. La BiFi dispone di un catalogo interamente informatizzato che, oltre a fornire dati su tutti i volumi disponibili, dà la possibilità di ricerche trasversali e di visualizzare direttamente sullo schermo manifesti, foto, disegni e riviste. Novecento opere rare e di valore sono consultabili solo su richiesta.
La *videoteca* è costituita da circa 1.800 titoli provenienti da tutto il mondo e divisa in tre sezioni, la più copiosa delle quali è dedicata ai film di finzione (1450 titoli circa), le altre ai cortometraggi e ai film documentari. Grande rilievo viene dato ai film francesi, che rappresentano la parte più consistente dell'archivio. Tutte le opere straniere sono disponibili in versione originale con sottotitoli francesi. I film sono consultabili in dodici postazioni cui è possibile accedere, senza l'obbligo di prenotazione, per un tempo di circa due ore.
Accanto alle sezioni dei periodici e dei cd-rom, spicca per interesse quella dedicata ai manifesti, ai disegni e alle foto di scena relativi all'intera storia della settima arte, dal precinema ai giorni nostri.
L'archivio è composto da più di 800.000 immagini, conservate su diversi formati (stampe, diapositive, provini a contatto, ecc.), da circa 13.000 manifesti e 10.000 disegni. Tutti i materiali sono consultabili su supporto digitale da una delle numerose postazioni informatizzate, mentre una consultazione diretta è possibile, dietro formale richiesta, solo per le fotografie di scena.
L'utilizzo della mediateca è consentito ad un massimo di cinque persone alla volta.
Per poter accedere alla BiFi è necessario pagare una quota d'ingresso giornaliera di 20 franchi (poco più di 6000 lire). Sono previste diverse forme d'abbonamento o carnet d'ingressi. Per gli studenti l'abbonamento annuale è di 100 franchi (circa 30.000 lire). Per i disoccupati l'ingresso è gratuito.
L'intera struttura è aperta dal lunedì al venerdì con orario continuato 10-19.
Informazioni dettagliate sull'archivio, sui servizi e sulle attività della BiFi si possono comodamente ottenere da casa consultando il sito *www.bifi.fr*, attraverso il quale è possibile anche contattare direttamente i responsabili della struttura.
Il sito è diviso in due sezioni. La prima, *Ciné-regards*, è una vera e propria rivista cinematografica in rete, suddivisa in rubriche, aggiornate regolarmente ogni due mesi e riguardanti il restauro dei film, i libri di argomento cinematografico, nonché le iniziative (rassegne, pubblicazioni, ecc.) promosse dalla BiFi. La seconda, *Ciné-sources*, permette di accedere direttamente al catalogo delle collezioni della biblioteca e di consultare un database relativo all'intera produzione cinematografica francese dalle origini del cinema ad oggi.
La navigazione è abbastanza semplice, e l'unico ostacolo può essere costituito dalla lingua, perché il sito è interamente in francese. All'utente viene comunque fornita una guida per muoversi agevolmente al suo interno.

Ilaria Borghese

## Sceneggiature in rete

Il considerevole aumento, negli ultimi due decenni, delle possibilità di una fruizione privata dei film (dapprima con la diffusione del VHS e dei film in tv, in seguito con i canali tematici via satellite e il DVD) ha fatto passare in secondo piano l'utilizzo della sceneggiatura come ausilio alla ricerca sul cinema. Il valore spettacolare e la reperibilità dei supporti per il cinema domestico sono tanto elevati che si tende oggi a considerare la sceneggiatura come un povero surrogato del film, qualcosa da accantonare appena possibile per attingere direttamente al testo filmico.
Paradossalmente è internet il medium più nuovo e in più tumultuosa evoluzione, che corre in soccorso di questo trascurato strumento di documentazione: sulla rete la sceneggiatura conserva un ruolo considerevole come ausilio alla fruizione del film e come strumento di studio e analisi.
Il World Wide Web è ricco di sceneggiature a disposizione del pubblico, sia in raccolte che in singoli esemplari; numerosi siti-indice aiutano a orientarsi in una tanto abbondante offerta di risorse.
Su internet la sceneggiatura testuale ha modo di brillare per le sue qualità più autentiche: l'essenzialità, la maneggevolezza, la citabilità, la praticità come strumento di verifica e di orientamento nel testo filmico, ma soprattutto la leggerezza in termini concreti di quantità di informazione: il file di una qualsiasi sceneggiatura occupa tra i 100 e i 200 kB (un poco di più se in formato PDF), laddove un qualsiasi filmato di pochi minuti impegna diversi MB.
Mentre è ancora problematico e costoso pubblicare dei film in rete, rendere disponibili le loro descrizioni testuali è facile, economico e alla portata di tutti. Per maneggiare dei file video occorrono computer aggiornati, potenti e capaci di prestazioni multimediali; per trattare le sceneggiature testuali può bastare un vecchissimo PC con interfaccia a caratteri.

### Sceneggiature originali e desunte

Le sceneggiature possono presentare caratteristiche differenti a seconda del tipo di rapporto che intrattengono con i film che rappresentano.
Possiamo distinguere due grandi gruppi: le descrizioni testuali funzionali alla realizzazione di un film (sceneggiature progettuali, o "originali") e le trascrizioni a posteriori di un testo filmico già definito e compiuto (sceneggiature desunte). Per entrambi i gruppi sono poi possibili diversi livelli di elaborazione e completezza, dalla breve sinossi di poche righe, al soggetto, al trattamento, alla lista delle sequenze, fino al *découpage* tecnico più dettagliato.
Nelle sceneggiature presenti in rete non sempre viene indicato in modo preciso ed esplicito il tipo di testo con cui abbiamo a che fare, e, anche quando questo sia dichiarato, può accadere che alcuni indizi interni ai testi lo mettano in discussione.
A volte la sceneggiatura originale è disponibile in più stesure successive: ad ognuno di questi livelli (seppur in varia misura a seconda degli autori) sono numerose le differenze rispetto al testo filmico finale.

Lo *script* originale si caratterizza anche per il valore "autoriale" di tutte quelle descrizioni e indicazioni di sceneggiatura che non trovano (come i dialoghi) una traduzione verbale diretta nel film; invece nella sceneggiatura desunta tutto, dialogo e descrizioni, dipende dall'abilità interpretativa del trascrittore. Il testo trascritto rappresenta uno stato finale e compiuto (anche se non necessariamente definitivo o unico) del testo filmico. Il trascrittore interviene sull'attendibilità della trascrizione sia in modo involontario (errori, incomprensioni del testo filmico) che volontario (censure o ellissi, segnalate o meno).

**Testi attendibili (ma non troppo)**
Qui tocchiamo il problema principale: l'attendibilità delle sceneggiature in rete. Niente ci garantisce sotto questo aspetto: per quanto ne sappiamo, potremmo anche trovarci davanti a un *pastiche* o a un falso più o meno abile. Nella grande maggioranza dei casi, abbiamo a che fare con testi sostanzialmente affidabili, ma l'esatta misura di questa affidabilità ci sfugge. Come per le fonti a stampa, può aiutarci il nostro giudizio sul luogo di provenienza o sul curatore del testo; ma mentre è piuttosto facile costruirsi un'opinione precisa sulla serietà di uno studioso o di una casa editrice tradizionale, per i documenti pubblicati su internet è tutto più fluido e difficile. L'unico mezzo sicuro per valutare l'affidabilità di una sceneggiatura trovata in rete resta il confronto diretto con il testo filmico originale, magari condotto per campioni (ma occorre avere una copia del film in lingua originale, anche se la versione doppiata in italiano può aiutare; questo nel caso delle sceneggiature desunte, mentre per quelle originali occorrerebbe disporre degli originali cartacei, molto difficili da trovare). Inutile aggiungere che la difficoltà di una tale verifica annulla, nella maggior parte dei casi, l'utilità e la comodità del ricorso a una trascrizione del film. Ogni sceneggiatura in rete è una trascrizione, e conta poco se operata manualmente oppure meccanicamente con sistemi OCR: ogni intervento di un copista, umano o meccanico che sia, comporta l'introduzione di modifiche volontarie o accidentali delle lezioni dell'originale. Così, paradossalmente, nel medium più avanzato e aggiornato si riaffacciano problemi di critica del testo che pensavamo appartenere all'epoca lontana della tradizione manoscritta. Possiamo utilizzare questi testi, ma sempre con la consapevolezza che possono contenere un numero non trascurabile di errori e variazioni, dai quali possiamo difenderci, quando possibile e opportuno, solo verificando sul testo originale.

**Un patrimonio sbilanciato**
Un limite, in questa così ricca massa di documentazione, è dato dal carattere "sbilanciato" dell'insieme di testi disponibili: ben lungi dal trovarci davanti a una scelta omogenea e rappresentativa dell'intera storia del cinema, dobbiamo ben presto constatare che, al di là del puro dato quantitativo, la scelta è assai limitata, sia sotto l'aspetto temporale che geografico.
La quasi totalità degli script disponibili riguarda il cinema americano e britannico (o comunque in lingua inglese), contemporaneo o recente, a carattere spettacolare e commerciale (senza peraltro escludere l'autorialità, quando presente). Gran parte dell'offerta si esaurisce nel più recente cinema blockbuster hollywoodiano; spiccano in questo quadro i grandi cicli horror, avventurosi o fantascientifici (*Alien, Terminator, Guerre stellari, Indiana Jones, Ritorno al futuro, Batman, Scream, Lo squalo*...), i classici della Science Fiction (*La fuga di Logan, Blade Runner, Strange Days, The Matrix*...), ma anche il grande cinema Usa d'autore (Hitchcock per il passato, e poi Coppola, Scorsese, Allen, Kubrick, Lynch, i fratelli Coen...).
I film del passato sono presenti in misura molto minoritaria, e anche qui evidenziando un deciso sbilanciamento verso il cinema americano ed inglese. I pochissimi esempi europei (ho faticato non poco per trovare appena *M, il mostro di Düsseldorf, Viridiana* e *L'avventura*), quando sono presenti, compaiono in traduzione inglese (nei casi più felici con l'indicazione degli autori originali e del traduttore).
Solo testi in inglese, quindi. È un limite, ma è anche un'opportunità: ci forniscono una preziosa fonte di materiale per migliorare od esercitare la nostra conoscenza della lingua dominante in rete. Possiamo coltivare il gusto di trovare e apprezzare in originale le scene ed i dialoghi che più abbiamo amato («*This is a snakeskin jacket, and for me it's a symbol of my individuality and my belief in personal freedom*»); ma magari finiamo per scoprire che quella felice battuta che conosciamo a memoria non esiste in originale ed è un'invenzione del doppiaggio italiano.

**Varietà dei formati**
Un altro problema delle sceneggiature su internet è la loro eterogeneità formale. I materiali che capita di trovare sono diversi in tutto, a partire dai formati dei file (soprattutto *plain text*, MS Word, HTML e PDF) fino alle più concrete e minute convenzioni di scrittura. Di solito questi *script* sono organizzati per *master scenes*, che è il formato di sceneggiatura più "narrativo" e leggibile, ma che trascura i movimenti di macchina ed il découpage: a volte si marcano i passaggi tra i piani con formule come *cut to* e *dissolve to*, ma non si danno con sistematicità indicazioni su che tipo di piani si tratti, o su come si comporti la macchina da presa.

**Conclusione**
In definitiva, i problemi di eterogeneità formale e di affidabilità dei testi sono tanti e tali che il piccolo filologo che sta dentro di noi ci consiglia, con voce insistente, petulante e un po' stridula, di lasciar perdere tutto. Ma se smettiamo per un attimo di ascoltarlo, e badiamo invece a quel piccolo cinefilo giocoso, incostante e svagato che forse troppo spesso trattiamo con sospetto, ecco che scopriremo l'utilità di questi testi — un'utilità parziale, limitata, problematica, ma che è pur sempre qualcosa. E potremo godere — sia pur infantilmente e irresponsabilmente — nello scaricare sui nostri computer *The Big Lebowski, Happiness, Annie Hall* e *Apocalypse Now*, nonché incupirci nello scoprire che *Taxi Driver* circola in una versione incompleta, mentre *Manhattan* proprio non si trova.

**Qualche esempio**
È abbastanza facile risalire alle raccolte di sceneggiature, cercando le parole "movie script" nei motori di ricerca, oppure cercando sotto le voci "cinema" e "sceneggiature" negli indici sistematici: inutile quindi cercare di elencarle tutte, tanto più che spesso fanno riferimento agli stessi file. Esaminiamone alcune delle principali, a titolo di esempio.

**Script-o-rama "www.script-o-rama.com"**
È probabilmente la più celebre raccolta disponibile in rete. Di recente ha rinnovato la sua veste grafica, e al momento in cui scrivo è ancora disponibile nelle due versioni, nuova e tradizionale, per dar modo agli utenti di giudicarle.
La parte dedicata ai film su pellicola è molto ricca; le sceneggiature sono indicate in ordine alfabetico, e di ognuna di esse si indica anche il nome del sito che le ospita. La raccolta dispone anche di alcune sezioni accessorie: quella dedicata agli *Anime* non mancherà di soddisfare gli appassionati dell'animazione giapponese. Spicca sulle altre sezioni quella dedicata ai serial televisivi, molti dei quali noti anche in Italia, come *Northern Exposure* (*Un medico tra gli orsi*), *Friends, Seinfeld, The Simpsons, South Park, Twilight Zone, Twin Peaks, X-Files*, e altro ancora. Sia riguardo ai film che ai serial tv, il sito distingue sempre tra sceneggiature originali (*scripts*) e desunte (*transcripts*).
Molto originali e curiose le raccolte di Haiku a carattere cinematografico, opera sia dagli autori del sito che dagli utenti. L'Haiku è una tradizionale forma giapponese di componimento poetico (tre versi di cinque, sette, cinque sillabe) che in genere si risolve in una breve descrizione fortemente visiva, un'illuminazione lirica; un tipo di poesia, quindi, particolarmente adatta ad applicarsi al cinema, nel tentativo di cogliere con poche parole, in un'immagine, l'essenza di un film: se vogliamo, un caso estremo di sceneggiatura desunta, e anche di pratica critica (colgo l'occasione per invitare tutti i "cinergici" a cimentarsi nella composizione di Haiku filmici, i migliori saranno pubblicati su queste pagine).

**Movie Scripts "www.moviescripts.de"**
Sito tedesco in lingua inglese, semplice e veloce nel caricamento. Molto ricco di titoli, si fa apprezzare per una non comune sensibilità "filologica": non solo distingue tra screenplay e transcript, ma introduce diverse altre indicazioni (*draft, treatment*, la data di edizione), che, anche se non sono sempre usate con sistematicità, mirano a fornire all'utente quante più informazioni possibile sul materiale raccolto. Accade di frequente che uno stesso titolo sia disponibile in diverse versioni, sia in diversi stadi dell'elaborazione del testo che in diversi formati di file.

**ScreenTalk "www.screentalk.org"**
Si tratta di qualcosa di più che una semplice raccolta di *script*: è una rivista in rete per sceneggiatori professionisti.
La raccolta di sceneggiature, non molto numerose, ne costituisce solo una parte: tutti i testi presenti, raccolti un po' dappertutto nella rete, sono stati uniformati nell'aspetto grafico e nel formato dei file (PDF, leggibile con Acrobat Reader).
Ogni mese una sceneggiatura in particolare viene proposta all'attenzione dei lettori (*Movie Script of the Month*); di particolare interesse è la sezione dedicata ai film di Hitchcock (*Alfred Hitchcock Collection*): nel momento in cui scrivo ospita gli script di appena quattro film, ma il fatto che gli sia stata dedicata una pagina autonoma lascia ben sperare per il futuro.

A cura di Aldo Lazzarato

## «Die bitteren Tränen der Petra von Kant» o della distruzione dell'illusione referenziale

Mutuando da Douglas Sirk l'idea che un film debba indurre lo spettatore a riflettere su di un dato problema senza essere offuscato dall'immedesimazione, Fassbinder trasforma un genere tradizionalmente conservatore come il melodramma in uno strumento in grado di «rispecchiare la coscienza tragica della società contemporanea e le sue ambivalenze»[1]: l'identificazione melodrammatica ed i sentimenti intensi provati dallo spettatore dinanzi alla rappresentazione, non restando più un momento passivo, ma nascendo da un processo attivo di consapevolezza, offrono allo stesso la possibilità di rispecchiarsi e di osservare lucidamente la propria condizione.
Le modalità secondo cui si attua questo processo di distanziamento, nelle pellicole dell'uno e dell'altro cineasta, divergono però in un punto sostanziale. Lo spettatore di Fassbinder, infatti, è posto a confronto con un universo staccato sì dal mondo reale — e che come tale esige da parte sua uno sforzo di astrazione in rapporto alla sua situazione contingente — ma che, evidenziando al proprio interno, e non occultandole, come nel cinema americano degli anni Quaranta-Cinquanta, le marche del soggetto dell'enunciazione — per cui il racconto non si racconta più da solo e la diegesi non si offre più allo spettatore con l'evidenza dell'"esserci" — non gli dà l'illusione di funzionare ad imitazione del mondo reale.
È soprattutto sabotando la continuità narrativa, attraverso un uso non convenzionale dei raccordi — intesi questi nell'accezione più ampia, ossia come qualsiasi elemento di continuità esistente fra due inquadrature (a livello di oggetti, di spazio, e di spazio-tempo) — che Fassbinder, in *Die bitteren Tränen der Petra von Kant*, distrugge l'illusione di uno spazio plasmato ad imitazione di quello reale, e come tale immediatamente e costantemente comprensibile, facendo sì che lo spettatore, posto di fronte ad esso, perda quel senso di orientamento che possiede dinanzi ad una scena della vita reale.
Il frammento che, del suddetto film, andiamo ad analizzare per primo offre in questo senso numerosi spunti di riflessione. Petra racconta a Sidonie, venuta a farle visita, il motivo che l'ha spinta a lasciare il marito. La macchina da presa, dopo averci mostrato alternativamente le due donne che dialogano sul letto di Petra, ci offre un'inquadratura d'insieme delle due, riprese in campo medio. Siamo di fronte ad un *long take*, un'inquadratura che, pur non esaurendo un intero episodio narrativo, esibisce, nel suo perdurare, un'evidente volontà di rifiuto del montaggio. Una volontà duplice, contraddittoria, che entra in collisione tanto con i postulati ideologici del cinema della trasparenza, quanto con le norme del *découpage* classico. Il rispetto baziniano delle coordinate spazio-temporali della realtà, in ottemperanza a quell'assenza di significati imposti che caratterizza gli eventi quotidiani, e che il cinema è ontologicamente destinato a riprodurre come tali, è infatti azzerato dalla natura dei movimenti di macchina che articolano il piano sequenza. Essi non si limitano a mostrare e dare a percepire uno spazio diegetico, di cui è lo spettatore a dover cogliere gli elementi significanti, facendo da sé il proprio *découpage*. La logica a cui obbediscono non è però riconducibile neppure ai principi informatori del montaggio così come si è andato affermando nel cinema narrativo classico, poiché, non essendo motivati da quel che accade sul piano della storia, essi non lo confermano in uno degli aspetti essenziali, quello relativo all'invisibilità. Le diverse modificazioni che intervengono a variare la scala dei piani attraverso la continuità spazio-temporale, accentuando il carattere mobilizzatore del movimento di macchina, rendono sensibile, infatti, più che la sostanza dello spazio profilmico, l'operazione sovraiconica di una macchina, finalizzata a creare uno spazio diegetico, producendo le relazioni in un mondo possibile.
La scena, dunque, si apre con un'inquadratura in campo medio di Petra e Sidonie. Sullo sfondo dell'immagine, in uno spazio adiacente, contiguo al primo in quanto legato ad esso da un rapporto di comunicazione visiva immediata, Marlene, la segretaria-factotum, apparentemente indifferente alla conversazione, lavora ai bozzetti. Un lento, avvolgente movimento di macchina in avanti, accompagnato da una panoramica laterale, arriva quindi a mostrare sulla destra dell'immagine Petra, il cui sguardo, verso il fuori campo, è rivolto a Sidonie. L'operazione di delimitazione e strutturazione del campo visivo, in questo modo, fa corrispondere all'aspetto positivo (quadro come prodotto di un'attività di inclusione), un aspetto negativo (quadro come prodotto di un'attività di selezione ed esclusione):
il movimento di macchina libero, con cui l'istanza narrante sottolinea la propria autonomia rispetto agli eventi ed agli esistenti che compongono la narrazione, mentre focalizza la propria attenzione su Petra, relega nel fuori campo la presenza di Sidonie, complice essa stessa della propria esclusione, essendosi spostata, volontariamente, verso sinistra. A far sì che il piano risulti comunque centrato, nonostante lo spostamento profilmico, interviene la correzione di campo, un breve movimento di macchina che consente, nella successiva panoramica, di mostrare, alle spalle di Petra, e alla sua sinistra, Marlene.
Anziché renderci partecipi delle reazioni di Sidonie al racconto di Petra, attraverso un utilizzo del campo-controcampo associato allo sguardo di ciascuna delle due donne, come ci aspetteremmo da una sequenza di dialogo, e come sarebbe se fossimo in presenza di un grado zero di scrittura cinematografica, la macchina da presa, in posizione fissa, attraverso una variazione della lunghezza focale dell'obiettivo, inquadra quindi Marlene. Lo zoom in avanti sul suo volto, mentre isola il suo personaggio dal contesto, ne enfatizza la reazione emotiva in rapporto a quanto sta succedendo a livello della storia. L'indugiare della macchina da presa sul suo viso silenzioso, intento a fissare Petra, che si trova nello spazio diegetico oltre i limiti del quadro, dà vita ad un'inquadratura dove la situazione dello spettatore implicata dal dispositivo cinematografico, caratterizzata da inibizione della mobilità e ruolo preponderante della funzione visuale, è replicata entro i margini del quadro, attraverso un personaggio che, proprio come il pubblico in sala, si sperimenta come fuoco della visione, come soggetto onnipercipiente ed onniveggente, presente cioè in qualità di soggetto trascendentale della visione. Questo posto privilegiato, sempre unico e sempre centrale, acquisito senza alcuno sforzo motorio, fa sì che la presenza di Marlene non sia offerta allo spettatore come figura della proiezione, ma come strumento per la consapevolezza di un doppio di sé, all'interno del film: come una sorta di áncora il cui punto di ormeggio sia rappresentato dallo spettatore, il silenzio di Marlene si trova ad essere così «una foglia di stagno per specchi, o un punto cieco entro quello specchio immaginario che è lo schermo, la sua presenza vagante, dotando essa non solo di un sapere segreto, ma anche del potere di annullare lo spettacolo della visione, di nascondere alla vista l'immagine»[2].
L'inquadratura in esame — il cui punto di vista, non essendo riconducibile né alla portata visiva di Petra né a quella di Sidonie, tradisce la presenza di un'istanza narrante, di uno sguardo onnisciente e superiore — si fa quindi portavoce di un punto di vista concettuale o

predicativo, teso a svelare a sua volta un altro punto di vista palesemente onnisciente, quello che appartiene ad un personaggio della storia, Marlene. L'ubiquità, l'onniscienza di cui essa sembra essere dotata, sono poteri che le derivano dal suo mutismo, dal rifiuto di parlare per ragioni che potremmo definire psicologiche (e non è un caso, allora, che il film si concluda proprio quando Marlene, posta di fronte all'alternativa di uscire dal suo ruolo di testimone silenzioso per entrare nella sfera delle parole — il che la ricondurrebbe al suo destino comune, togliendole quell'aura mitica e quei poteri di cui la si ritiene più o meno in possesso —, preferisce andarsene).
In quanto *anácusma*, corpo senza voce, è lei ad essere il luogo in cui è inscritto un sapere di cui è la sola depositaria — e che non può essere divulgato nella sua globalità; è lei la sola ad aver sviluppato un talento ipertrofico, uno sguardo più penetrante, che le consente di vedere più lontano degli altri; è lei, ancora, che ritroviamo ovunque, senza sapere da dove sia giunta, «quasi che il suo mutismo o il suo silenzio si estendesse fino al rumore dei suoi stessi spostamenti»[3]. Marlene, che, come rivela Petra, «ascolta tutto, vede tutto, sa tutto», dispone, in qualità di *anácusma*, di alcuni ruoli privilegiati, primo fra tutti, alla luce del modello attanziale — per cui ogni personaggio è definito in base alla funzione che si trova a ricoprire all'interno della sintassi narrativa —, quello di esecutore, di servitore muto di qualcuno che si trova più in alto di lui (ricordiamo, infatti, che è Marlene a fare tutto, compresi quei bozzetti che dovrebbero essere creazioni originali di Petra) . Che sia un altro ad assegnarle una funzione specifica, facendo appello a lei, è del resto sottolineato dallo sguardo *off* della stessa, tanto insistente ed essenziale che il personaggio che si trova fuori campo — Petra —, e che sappiamo trovarsi in una situazione di dominio sociale ed affettivo, assume altrettanta se non maggiore importanza di lei.
Michel Chion, che ad una teoria del cinema, in quanto cinema sonoro, ha dedicato numerosi saggi critici, sostiene a tale riguardo che «per fare il muto bisogna essere in due»[4]. E che ci troviamo di fronte alla possessione di un essere vivente da parte di un *ácusma* più forte di lui è del resto confermato dal valore espressivo ed informativo di cui l'elemento sonoro arricchisce l'immagine data, e che è innanzi tutto valore aggiunto del testo all'immagine. Sul volto muto ed inespressivo di Marlene udiamo, infatti, la voce acusmatica di Petra. Un *ácusma*, questa voce vicina ed insinuante, già visualizzato, considerando che continuiamo a sentirla benché sia appena uscita dal campo visivo, e tuttavia non una semplice voce fuori campo. Essa, nel suo vagare sulla superficie dello schermo, ora dentro, ora fuori, non potendo essere confinata in uno spazio particolare, ma coincidendo con il suo proprio spazio, tende a farsi inglobante ed incombente, a incorporare a sé cioè l'immagine. Oscillando nello spazio periferico rispetto a questa mentre evoca, commenta e racconta il passato, risuona nello spettatore come se si trattasse della sua stessa voce — complice anche la massima vicinanza rispetto al microfono —, costituendosi in tal modo come il perno dell'identificazione. Una voce-soggetto, quindi, che ha vampirizzato tanto il corpo di Marlene quanto l'intera immagine e perfino lo spettatore. Espressione di un punto di vista narrativo — di ciò che, iscrivendosi in termini iconici e in termini di significazione e di giudizi, opererebbe la mediazione necessaria ad ogni valore predicativo dell'immagine —, il frammento qui esaminato iscrive dunque nella raffigurazione stessa il significato globale di quanto rappresentato attraverso inquadrature che, mentre rendono lo spettatore consapevole della loro natura di immagini cinematiche, acquistano una serie di implicazioni diegetiche, divenendo significative non solo della dimensione fantasmatica abitata da Marlene ma anche dell'aritmetica dei rapporti fra i diversi personaggi.
La fusione di due realtà diegetiche diverse, gli ambienti ed i personaggi, che nel cinema classico è la risultante di una precisa strategia narrativa, quella che si basa sull'illusione di realtà, è costantemente minata in questo film da entrambi i gradi di focalizzazione, così come sono stati formulati da Dominique Chateau[5]: quello che fa riferimento ad un punto di vista narrativo, e di cui la scena esaminata precedentemente offre un'efficace sintesi, e quello legato organicamente alla macchina da presa, e dunque alla semplice condizione di visibilità. A questo secondo grado di focalizzazione si ascrivono le numerose inquadrature fisse di uno o più personaggi in movimento presenti nel film e ritmate unicamente dalle continue entrate ed uscite di campo, la cui importanza dinamica è tanto più grande quanto maggiore è la durata dell'immagine. Nel primo atto, ad esempio, l'istanza narrante, giocando con il grado di facilità di lettura dell'immagine in rapporto alla sua durata effettiva, ci mostra, in piano americano, Petra mentre balla con Marlene su una musica dei Walker Brothers. Sia prima del ballo, sia dopo che la musica trasmessa dal giradischi è terminata, Marlene entra ed esce dal campo visivo, senza che nessuna inquadratura, sia essa più larga o su un asse diverso, e nessun movimento di macchina intervengano a mostrare allo spettatore il segmento *off* verso cui essa si dirige o da cui proviene. In questo modo tre componenti, abitualmente fuse in un significato unico (il tragitto seguito da uno dei protagonisti dell'azione), sono disgiunte: un luogo, un personaggio, una precisa modalità di ripresa in diretta relazione con il movimento di questo.
Ad attuare una sorta di deviazione dal prevedibile, al fine di evidenziare sia la natura discontinua del cambiamento d'inquadratura, sia la natura ambigua dello spazio cinematografico, interviene in egual misura il montaggio. Ne è un esempio significativo quanto accade nel terzo atto del film, dopo che la macchina da presa si è mossa parallelamente alla madre di Petra, riprendendola di profilo. Il passaggio da quest'inquadratura a quella successiva avviene semplicemente, senza che ci sia alcuna sovrapposizione, attraverso uno stacco netto di montaggio. La nuova immagine, angolata dall'alto, ci mostra in primo piano due dei manichini che sappiamo condividere con Marlene lo spazio del lavoro: la porzione di spazio profilmico, pur essendo diversa in ogni suo punto da quella mostrata precedentemente, è dunque manifestamente vicina ad essa, essendo entrambe, le due immagini, inquadrature di uno stesso ambiente, lo studio-abitazione della stilista Petra von Kant. A definire il legame tra le due parti di spazio delimitate e fissate attraverso l'obiettivo della macchina da presa è quindi un rapporto di discontinuità, ma con prossimità spaziale. Apparentemente, la seconda inquadratura sembrerebbe non avere nessuno, al suo interno, che proponga un proprio personale punto di vista. Riconducibile ad un narratore onnisciente, non soggetto a restrizioni del campo visivo, quest'immagine parrebbe essere quindi una semplice oggettiva. A distruggere questa certezza interviene il cambiamento d'inquadratura successivo, da cui risulta evidente come non siamo in presenza di un grado di focalizzazione zero ma di una focalizzazione interna, o come direbbe Jost, ad un'ocularizzazione interna secondaria, dove il rapporto fra riguardante e ciò che si costituisce come oggetto della visione è, però, rovesciato. Nel campo visivo figura ora, infatti, la madre di Petra, ripresa dal basso, intenta a fissare i due manichini. La continuità fra le due immagini è quindi ristabilita, ma a differenza di quel che accade solitamente in un film di finzione la vera natura del raccordo si rivela solo dopo che è trascorso qualche secondo dal cambiamento d'inquadratura vero e proprio (il raccordo a percezione ritardata di cui parla Burch). È solo retrospettivamente, infatti, che lo spettatore diviene consapevole della prima inquadratura come effetto di uno sguardo letteralmente soggettivo, e dunque della sua natura di soggettiva vera e propria.

Qualcosa di simile accade nella scena che apre la seconda sequenza del film. Il limite tra le due unità sequenziali è indicato da un preciso significante demarcativo, una dissolvenza in nero, cui sul piano del significato corrisponde un'estinzione e quindi una sospensione del *continuum* fotografico con interruzione della narrazione e della percezione dello spettatore. Essendo attivata per mezzo di una transizione temporale sensibile, l'ellissi che si viene a creare, in termini di durata, presenta un tempo del discorso superiore a zero, con un effetto di tipo riassuntivo, anche se parziale. La lacuna introdotta nella narrazione e la porzione temporale della storia inserita nell'implicito, mentre chiamano lo spettatore ad un'attività di cooperazione testuale, ottengono un effetto di ambiguità diegetica.
L'inquadratura che segue l'interpunzione a significante demarcativo, schiarendosi progressivamente, mostra, sulla destra dell'immagine, ripresa di profilo, Marlene. Il decentramento, rendendo evidente ciò che il cinema classico occulta con cura, l'operazione cioè della messa in quadro, è già un indizio del brusco abbassamento subito dall'illusione referenziale. La correlazione dei diversi parametri cinematografici in seno alla porzione di spazio della storia che rientra in questa immagine, e che questa mette in discorso, si caratterizza per un elevato potenziale dialettico. Se si considera la messa in quadro dal punto di vista dei parametri fotografici che in essa si trovano ad operare, ciò che si riscontra è la compresenza dell'effetto *flou*, per cui lo sfondo del piano resta sfuocato, e di un'illuminazione fortemente contrastata, così da dar vita ad uno spazio privilegiato, quello in primo piano, che cattura subito l'attenzione dello spettatore e consente di conferire un particolare rilievo all'esistente — Marlene — che occupa quello spazio.
La presenza di questa dialettica, unitamente all'ambiguità sottesa all'ellissi di sceneggiatura, rende problematica la definizione, sul piano spaziale, dei rapporti tra le due immagini poste rispettivamente alla fine della sequenza precedente e all'inizio di quella successiva. Inizialmente, lo spettatore è portato a credere che la porzione di spazio delimitata attraverso l'obiettivo della macchina da presa, in cui campeggia il volto di Marlene, sia legata alla precedente da una disgiunzione di distanza. Lo scorrere dell'inquadratura rivela però, retrospettivamente, che essa appartiene ad una categoria completamente diversa nello spazio. Verifichiamo come questo sia possibile.
Indici sonori di uno spazio e di un evento che si collocano in un prolungamento immaginario del campo visivo mostrato, appartenente allo spazio diegetico di profondità che eccede quello di superficie — sotteso del resto dalla stessa suddivisione statica dell'immagine, per cui Marlene si trova ad avere una parte del corpo fuori dell'inquadratura —, i due suoni acusmatici, che si dispongono in rapporto al quadro visivo, restando sui bordi, in quanto suoni *off*, determinano un fuori campo attivo ed uno passivo. Mentre il primo di questi suoni, rappresentato dal ticchettio della macchina da scrivere di Marlene, ponendosi come suono-territorio, avvolge la scena ed abita il suo spazio senza sollevare la questione ossessionante della localizzazione e visualizzazione della sua sorgente, quello che immediatamente lo segue, causandone la brusca interruzione, suscita il desiderio di anticipare la visione della sua sorgente, di andare cioè a scoprire in quale punto preciso dello spazio essa si collochi.
È il luogo stabile posto per l'orecchio dal primo a consentire alla macchina da presa di spostarsi liberamente nello spazio profilmico, così da seguire, attraverso un carrello laterale, preceduto da un movimento in avanti, lo spostamento di Marlene, accorsa prontamente al richiamo di Petra (appartiene a quest'ultima, infatti, la voce *off* che avevamo udito sull'immagine fissa della segretaria-factotum).
La deacusmatizzazione, cui farebbe presupporre il movimento di Marlene, non ha tuttavia luogo: anziché trasferire il volto di Petra all'interno dell'inquadratura, così che lo spettatore possa verificare la coincidenza della voce udita in precedenza con i movimenti della sua bocca, Fassbinder mantiene la macchina da presa in posizione bassa, in modo che sullo schermo compaiano, in primissimo piano, i piedi delle due donne che, dopo essersi sfiorati, si cimentano in alcuni passi di danza.
La continuità del movimento di macchina, rapportato a quello del personaggio che si sposta entro lo spazio profilmico, rende lo spettatore consapevole di quanto già la funzione omogeneizzante svolta dall'elemento sonoro — capace, con la sua presenza, di correggere l'incertezza prodotta dalla frammentazione visiva —, gli aveva permesso di intuire, ossia che lo spazio da cui muove Marlene non è, come supposto in un primo momento, privo di una possibilità di comunicazione visiva o sonora con quello fino a quel momento esplorato dalla macchina da presa, ma adiacente e contiguo a questo. L'effetto di sorpresa e squilibrio provocato dall'iniziale inquadratura fissa è infatti riassorbito dal rapporto di «mutua assistenza»[6] che si viene a stabilire fra campo e fuori campo non appena l'immagine filmica ospita la trasformazione, combinando al suo interno la possibilità di riprodurre il movimento con quella di darsi in movimento: la riproduzione del dipinto di Poussin che si intravede sullo sfondo, una volta che Marlene si è alzata, la parte di letto ed il tappeto che compaiono in piano ravvicinato, quando essa balla con Petra, si fanno garanti del fuori campo, provando allo spettatore che la stanza in cui si svolge l'azione, momentaneamente non visibile, non è cambiata. L'illusione di uno spazio omogeneo e coerente è del resto garantita da un lavoro di costruzione sull'asse sintagmatico, interno all'unità spaziale data, esplicitato da un preciso movimento di macchina.
Il carrello con cui la macchina da presa segue l'ennesimo spostamento di Marlene, in seguito al quale essa viene ad occupare, all'interno del quadro, la stessa posizione che aveva assunto all'inizio della sequenza, ritornando su di uno stesso luogo (attraverso un tragitto che lo spettatore a questo punto è in grado di decifrare senza difficoltà), non può che accrescere infatti l'illusione della finzione.
Il reale inquadrato non è che una sineddoche del reale preso in considerazione. «Far dimenticare la sineddoche per produrre un effetto di trasparenza, questa è la condizione primaria per l'emergenza di un'illusione referenziale»[7]. Occultando, ma solo momentaneamente, l'enunciato a vantaggio del solo processo di enunciazione, Fassbinder non ha fatto che ribadire questo assioma.

Maria Rita Fedrizzi

**Note**

1. Giovanni Spagnoletti (a cura di), *Lo specchio della vita. Il melodramma nel cinema contemporaneo*, Lindau, Torino 1999, p. 163.
2. Thomas Elsaesser, *Fassbinder's Germany. History Identity Subject*, University Press, Amsterdam 1996, p. 86.
3. Michel Chion, *La voce nel cinema*, trad. dal francese di Mario Fontanelli, Pratiche Editrice, Parma 1991, p. 118.
4. *Ibidem*, p. 123.
5. Cfr. Dominique Chateau, "Diegesi ed enunciazione", in Lorenzo Cuccu - Augusto Sainati, (a cura di), *Il discorso del film*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli-Roma 1987, pp. 131-178.
6. Cfr. André Gardies, "Lo spazio del racconto filmico", *Ibidem*, p. 60.
7. *Ibidem*, p. 57.

## Documentare l'orrore? Conversazione su «The Blair Witch Project»

C'era una volta la redazione di «Cinergie», in un bel giorno di primavera alcuni dei suoi componenti si guardarono negli occhi scoprendo che in tutti loro vi era dell'insofferenza all'idea della solita riunione in cui si sarebbe dovuto stabilire cosa andava e cosa non andava, cosa trattare nel prossimo numero e cosa tagliare. Fu deciso che, prendendo spunto da alcuni testi classici, sarebbe stato interessante organizzare una discussione su un film: ci saremmo raccolti attorno ad un tavolo armati di registratore, di buone intenzioni e possibilmente di letture mirate (i più audaci avrebbero voluto campeggiare in montagna e parlare alla luce di un falò, ma poi preferimmo non sfidare la sorte). Scegliemmo di affrontare il film che più degli altri nei mesi precedenti ci aveva diviso e spinto a seconde visioni: *The Blair Witch Project*. Alcuni forse avrebbero gradito la rissa verbale, ed invece finimmo per trovare parole misurate per raccontarci come mai si potesse ancora avere paura del buio e di perdersi nei boschi, e per chiarirci come dei registi alla loro opera prima fossero stati così bravi da costringerci in una stanza ad evocare vecchi e nuovi fantasmi nonostante fosse passato un anno dalla prima proiezione pubblica negli Stati Uniti e fossero state prodotte sull'argomento innumerevoli pagine cartacee e digitali. Alla conversazione sul film hanno preso parte: Andrea Armellin, Enrico Biasin, Ilaria Borghese, Gabriella Camisa, Valentina Cordelli, Elisa Crevatin, Elisa Dall'Arche, Giovanni Di Vincenzo, Cristian Inzerillo, Elena Mignone, Gloria Pasqualetto, Claudio Pisu, Leonardo Quaresima, Martina Riva.

**L. Q.** Per prima cosa possiamo cercare di chiarire perché questo film può essere considerato parte o espressione di una tendenza "anti-horror".

**G. C.** Per tentare di dare una risposta a tale quesito, credo che si possa iniziare la conversazione leggendo un passo tratto dalla introduzione al libro di Antonella Fulci dedicato a *The Blair Witch Project*. Secondo l'autore di questo testo, si evidenziano nel film, «malgrado le apparenze di contestazione dell'horror, tutte le premesse del genere: trionfano solo segni di morte, un incubo da cui non ci si può liberare, l'impossibilità di crescere e di raggiungere la maturazione e ciò non tanto perché le vite dei giovani protagonisti vengono disgraziatamente stroncate anzitempo, ma perché essi si sottomettono al Male»[1]. Il film, dunque, presentandosi in questo modo, si qualifica come appartenente al genere horror, anche se è pur vero che contemporaneamente emergono altri elementi che lo indirizzano verso strade opposte. Una di queste è quella dell'"anti-horror", che per Gian Maria Panizza si traduce essenzialmente in «niente mostri, niente effetti speciali, niente *gore*, niente *splatter*»[2]. Tuttavia, a parte questi problemi relativi al genere, bisogna sottolineare che di fronte alle immagini proposte da *TBWP* l'esperienza del soggetto vedente rimane comunque ancorata a quella del modello di spettatore voyeur, pur arricchendosi nel contempo di una nuova sollecitazione emotiva offerta dall'ambigua presenza della strega.

**A. A.** Bisognerebbe dunque distinguere meglio che cosa s'intende per horror e che cosa per "anti-horror".

**V. C.** Se l'horror è solo *splatter* anni Ottanta allora sì: *TBWP* si può definire "anti horror", ma mi sembra, questo, un concetto riduttivo di horror, di paura...

**G. C.** D'altra parte, c'è da considerare la posizione del tutto personale del regista Jim VanBebber, il quale, in un breve scritto riprodotto sempre nel libro della Fulci, chiarisce quelle che per lui sono da considerarsi come una serie di ingenuità di vario tipo che smentirebbero il carattere orrorifico di *TBWP*. Secondo questa particolare visione, il film presenterebbe soltanto «sette pile di sassi», una «recitazione 'studentesca' a buon mercato», la «performance isterica di Heather», e via di questo passo. Quanto poi al racconto letto nella sua struttura interna, la rivelazione da parte di Mike fatta ai suoi due compagni di sventura circa il suo atto di sbarazzarsi della mappa gettandola nel torrente viene interpretata da VanBebber come una «cazzata di svolta narrativa»[3]. Tutti questi fatti presentati dal film non danno niente a quello che per lui è l'horror: sono tutte cose che tolgono suspense alla vicenda raccontata.

**A. A.** Secondo me sarebbe da analizzare se gli autori di *TBWP* abbiano voluto effettivamente realizzare un film horror oppure no, e se, in caso affermativo, siano realmente riusciti nei loro intenti.

**V. C.** Magari volevano produrre un film che si richiamasse all'horror ma che in pari tempo fosse "venduto" come documentario.

**M. R.** In realtà era proprio nelle intenzioni di Dan Myrick e Eduardo Sánchez fare un film horror, a tale proposito credo sia utile ricordare il racconto che lo stesso Sánchez fa di una serata passata a casa del suo amico discutendo di cinema qualche anno prima della realizzazione del film: «Ci stavamo chiedendo — rammenta Sánchez — perché nessun film horror riuscisse più a spaventarci. Quella sera avevamo affittato alcuni pseudo-documentari come *Chariot of the Gods* e dei vecchi episodi *In Search of...* (celebre serie televisiva presentata, fra gli altri, da Leonard Nimoy). Ci piacquero molto e ci spaventarono parecchio. Parlammo del perché quei programmi ci facessero tanta paura, e la ragione era che da piccoli credevamo che fossero veri. In realtà, noi crediamo ancora che siano veri. Se non ci credi, non ti spaventi...»[4]. Quindi era nelle loro intenzioni fare paura... volevano fare un film che facesse paura. D'altra parte, anche gli stessi attori del film al momento di sottoporsi al casting, non sapevano a che cosa stessero andando incontro. Ad essi fu inizialmente richiesta, come requisito di base, la capacità di improvvisare, ed in seguito, durante le riprese del film, furono mantenuti nella condizione di non conoscere l'evolversi degli eventi. Quindi quella di Heather Donahue, di Joshua Leonard e di Michael Williams è ovviamente una recitazione, ma tu spettatore non sai fino a che punto recitino e fino a che punto invece siano "spontanei"; forse è proprio questa la forza del film.

**L. Q.** Certamente, oltre al fatto di collegare l'horror ad un principio di verità. Di qui sia la scelta del falso documentario, sia la strategia promozionale in Internet. Ritornando a quello che diceva Gabriella, circa il punto di svolta legato al fatto di Mike che getta via la cartina, è vero che rappresenta un importante punto di svolta, ed è vero che ciò produce nello spettatore una situazione di panico — un momento su cui inizialmente non avevo riflettuto. È così: è uno dei momenti in cui si pensa che stia per accadere qualcosa di irreparabile, e il gesto di buttare via la mappa sembra un gesto dopo il quale potrà accadere di tutto...

V. C. È vero, e per giunta questo evento svolta si situa esattamente a metà del film, corrisponde al suo centro.

L. Q. E l'unico riferimento analogo che mi viene in mente è *Funny Games* (1999) di Michael Haneke, in cui eventi in apparenza banali (ad esempio un telefonino fatto cadere nel lavandino) danno l'impressione di situarsi ai margini del "sopportabile". Ciò che proviamo di fronte al loro accadere non è paura, che sarebbe immotivata, ma una sensazione forte, quasi primordiale, di aver perso il controllo sulle cose. Sui contenuti e sulle forme di questa sensazione sarebbe interessante riflettere, poiché credo che il film sia fatto per gran parte di materiali di questo tipo. L'evento prima citato (la mappa gettata) è quello scatenante, equivale ad una svolta, perché fino a quel momento potremmo quasi pensare che il film racconti una gita di boy-scout.

V. C. Peraltro, la cosa notevole di questo passaggio del film è che Mike, rivelando di aver gettato la mappa, ride letteralmente come un folle. Sembra segnato dalla follia, che è anche uno degli elementi "perturbanti" ricordati da Freud.

M. R. Vorrei raccontare un aneddoto. Ho rivisto *TBWP* in VHS con mia madre, che non sapeva nulla della storia, e le ho fatto credere che fosse vera. I due momenti in cui si è davvero spaventata sono stati quando i tre hanno perso la cartina e alla fine, nella casa.

E. B. Nel momento invece in cui fanno ritorno allo stesso punto del bosco da cui erano partiti mi sembra chiaro che i tre ragazzi si muovono entro l'unica direttrice consentita da un ideale percorso circolare di marcia. È un altro elemento da prendere in considerazione: da quell'attimo in poi essi si trovano ingabbiati in una situazione che può essere solo quella della ripetizione.

L. Q. In effetti è così. Non c'è più la possibilità di tornare indietro, si è innescato un meccanismo da cui non si può più uscire, e l'unica soluzione della storia è interna alla storia stessa. Da quando i nostri personaggi si perdono definitivamente nel bosco è impossibile cambiare regime finzionale: ogni soluzione può essere trovata solo all'interno della storia; non ci si può più trasformare in documentaristi o in giornalisti che fanno un'inchiesta; ormai si può venire a capo del problema solo accettando le leggi interne della situazione che si è venuta a creare.

V. C. Tra l'altro, quando i tre ritornano sui loro passi per l'ennesima volta, rivedono il fuoco abbandonato ecc.; in tale maniera il film mette in scena e tematizza con molta nettezza una delle condizioni dell'esperienza psichica umana che Freud riconduce alla nozione di "perturbante".

L. Q. La coazione a ripetere è sicuramente uno degli elementi messi più in evidenza dal racconto. È noto infatti come nella nostra dimensione quotidiana d'esistenza la ripetizione di certi gesti produca un senso di inquietudine perché ci rimanda all'insistenza con cui si presentano alcune funzioni psichiche che si dimostrano incontrollabili. Nel suo saggio, Freud suggeriva proprio questo: che il meccanismo della ripetizione di certi atti, di certi gesti, di certe situazioni, avrebbe in sé questo collegamento con il "perturbante". Questo film è fatto continuamente di azioni ripetute. Tra queste ci sono quelle apparentemente più banali e "quotidiane" (dormire in tenda, svegliarsi la mattina, ecc.); ma è anche vero che si ripetono delle circostanze più forti, come la sensazione di essere disorientati di fronte agli eventi, di ritrovarsi nello stesso luogo di partenza.

V. C. Più esattamente, Freud segnala come fonte di perturbamento proprio il fatto di ripetere un certo percorso in un luogo sconosciuto, ossia «quando in montagna ci si trova in un bosco e, sorpresi dalla nebbia, ci si smarrisce e, a dispetto di tutti gli sforzi per giungere a una strada segnata o almeno nota, si ritorna ogni volta allo stesso luogo, contraddistinto da una determinata conformazione»[6].

E. B. Per giunta, anche lo stesso progetto narrativo del film viene continuamente enunciato dalla sua protagonista, Heather, dall'inizio alla fine della pellicola. È lei stessa, infatti, a pronunciare con insistenza parole di questo genere: «Voglio fare un documentario sulla strega di Blair». In ciò mi sembra che risieda una ulteriore riconferma del carattere "ossessivo" che contraddistingue i presupposti essenziali sui quali *TBWP* regge la propria messa in scena.

L. Q. È vero, c'è proprio questa atmosfera ossessiva che pervade la seconda metà del film, percepibile soprattutto nel comportamento della protagonista femminile, la quale sembra essere convinta di una sola cosa: della necessità di tenere accesa la cinepresa sino in fondo, costi quel che costi. La questione fondamentale, vitale, diventa un'altra rispetto a quella iniziale, tutta orientata, come si è detto, alla realizzazione di un documentario sulla strega di Blair.

G. C. È probabile che Heather, agendo in questo modo, sia convinta, forse a livello inconscio, che ciò rappresenti l'unica soluzione possibile per reagire al pericolo e per cercare una possibile àncora di salvezza.

L. Q. Che la volontà manifestata dalla ragazza di continuare a mantenere accesa la macchina da presa sia uno degli aspetti più forti della pellicola è evidente. Ciò è pure sottolineato dal fatto che questa sua determinazione diventa in molti momenti motivo di profondo attrito con gli altri, dato che è solo lei a desiderare di protrarre ancora i tempi delle riprese. Sembra che per Heather la sua stessa vita sia legata al gesto di vedere, e se le cose stanno effettivamente così bisogna interrogarsi sul perché di questo intenso legame tra vita e morte, da un lato, e pulsione scopica, dall'altro.

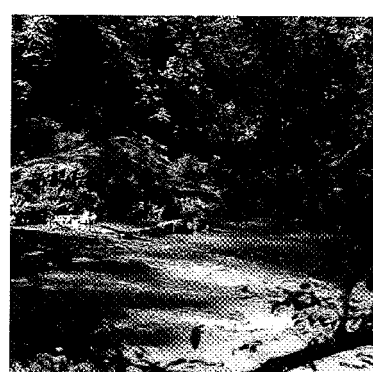
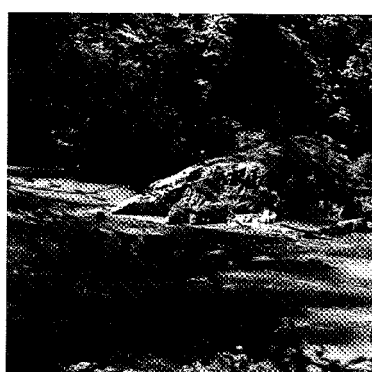
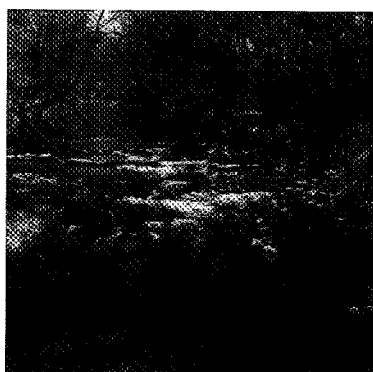
A. A. Se è vero che *TBWP* gioca per larga parte con emozioni inconsce e se è vero che fa riferimento ad una mitologia del terrore di tipo ancestrale, è anche vero però che il discorso metafisico dell'atto di guardare, legato come sembra essere alla necessità di sopravvivere, può reggere solo fino ad un certo segno. Detto in altre parole, qualsiasi persona che si trovi in una condizione come quella prospettata dal film se ha realmente paura non rimane lì ferma a filmare ma getta via la cinepresa e scappa.

G. C. È probabile, a mio modo di vedere, che il desiderio e la messa in pratica di proseguire nelle riprese siano correlati alla necessità di porre un argine fra te che stai filmando ed il mondo che ti circonda. Questa operazione di porre la realtà che ti sta attorno sotto il filtro delle immagini cinematografiche risponde al bisogno, in ultima analisi, di creare un filtro, una barriera, fra ciò che non conosci, e di cui quindi hai paura, e la tua persona. In questo senso il "non conosciuto" verrebbe esorcizzato da una sorta di "tramite" interposto fra soggetto vedente e mondo reale.

M. R. Secondo me le cose non stanno esattamente così. Io mi sono un po' identificata con i personaggi del film, specialmente con Heather, e ho pensato che forse, se fossi stata al posto di quest'ultima, anch'io, con la speranza di uscire dal bosco e di rivedere un domani il materiale da me filmato in quell'occasione, mi sarei pentita di non avere continuato a far funzionare la macchina da presa.

I. B. A mio avviso Heather è la sola dei tre ragazzi ad avere ben chiara la consapevolezza che dalla foresta non usciranno più. Il fatto di registrare una tale esperienza tramite immagini video assume quindi un palese connotato ideologico, determinato dalla lucida persuasione che con questo gesto ci si potrà rendere eterni al trascorrere del tempo.

G. D. V. A me sembra plausibile anche l'altra soluzione prospettata, cioè il fatto che le immagini abbiano un carattere esorcistico. L'atto di ostinarsi a riprendere è un comportamento totalmente irrazionale dal punto di vista della verosimiglianza della storia raccontata dal film, ed è per questo che ciò deve essere interpretato in chiave simbolica anziché realistica. In *TBWP* non si vede niente di esplicito che porti alla sensazione di orrore, mentre invece il genere horror tradizionale sfrutta lo spettro della visibilità fino a livelli di saturazione assoluta. L'horror adotta il classico principio del "vedere tutto", ossia più vedo e più ho paura; nel nostro caso si ricorre alla strategia inversa: i personaggi vorrebbero vedere qualcosa per fermarlo e forse per esorcizzarlo, e il genere di paura che incute il film è proprio quello del non mostrare nulla. Nel loro ostinarsi a guardare, i tre ragazzi sono portatori di una mentalità esorcistica; se io catturo qualcosa di una situazione da incubo che mi circonda utilizzando lo sguardo della macchina da presa che ho a disposizione, opero una destituzione del suo potere, riesco a formalizzare e a rendere plausibile il suo grado di pericolosità.

L. Q. Sì, senza dubbio: questo è il progetto che anima le volontà dei tre ragazzi. Il loro intento è proprio quello di mostrare il mondo per quello che realmente è, al fine di eliminare quell'alone di leggenda e di horror che lo avvolge.

Alcune location del film

Senz'altro questo loro progetto è un progetto "anti-horror", che mira non solo all'esorcizzazione dell'orrore, ma anche alla cancellazione delle sue presunte concrete apparenze. Il compiere, infatti, delle riprese in quei luoghi caricati di un'ombra sinistra del tutto particolare dalle leggende locali per loro significa cancellare una volta per tutte questo tipo di tradizioni, ovverosia cancellare l'orrore, e con esso, dunque, il soprannaturale, ciò che non è spiegabile razionalmente.
Il loro disegno, quindi, è un disegno positivista: la ragione, l'esperienza e la visione cancellano il mistero e dunque l'Altro, la superstizione. Assodato questo, il problema adesso diventa cercare di spiegare che cosa accade a circa metà della vicenda, quando si ha la netta sensazione che invece tutto ciò che doveva essere distrutto, eliminato, smitizzato ed annientato diventa padrone della situazione. Tuttavia, in questo nuovo stato dell'esperienza, come già si è detto, il guardare può realmente condurre ad una via d'uscita, nel senso che il riuscire a vedere l'orrore, anche se ormai se ne è in completa balìa, può comunque bastare ad annientarlo. Tutto ciò, in fondo, corrisponde all'idea di Heather. Più che "verbalizzare" l'orrore, ella è indotta, riuscendovi solo in parte, a filmarlo; in *Cuore di tenebra* di Conrad l'orrore non si vede, non si riesce neppure a dire: è un orrore infinito perché non ci sono parole per descriverlo, neppure per nominarlo, e nemmeno per raccontarlo.

C. P. Di solito nelle paure che viviamo quotidianamente si cerca una via d'uscita; invece le paure appartenenti al mondo del sogno risultano meno identificabili e controllabili. Nella prima metà del film l'approccio documentaristico è in primo piano, poiché la realtà che si desidera filmare appare del tutto circoscrivibile; in seguito, con l'ambiguo mutare degli accadimenti, si cerca di rivestire di razionalità ciò che appare simile ad un sogno facendo uso di immagini cinematografiche.

L. Q. Non dimentichiamoci però che uno dei momenti di maggior panico provati dallo spettatore di fronte a questo film si verifica quando egli si trova innanzi al buio, al nero della visione. Questo stato può davvero incarnare l'idea che l'orrore sia l'innominabile, l'invisibile, l'intangibile. C'è un istante nel film in cui la vista è per diversi secondi completamente accecata dal nero dello schermo che riproduce l'oscurità della notte. Freud, nel saggio citato, ricorda come siano legati alla sensazione di "perturbante" proprio i dispositivi connessi all'esperienza della visione — occhiali, cannocchiali, tutti quegli elementi che ritroviamo nella letteratura fantastica ad esempio di E.T.A Hoffmann. Tutto questo Freud lo spiegava riconducendo la situazione al complesso di castrazione. In tal senso, tutte le volte che viene alterato e messo in discussione il meccanismo della visione è come se venisse evocato l'atto di una evirazione. Se questo è vero, si capisce allora molto bene perché la ragazza insista nel vedere, dato che il momento della castrazione, cioè della sconfitta, è il momento in cui le si impedisce di guardare. Non a caso proprio in questi attimi anche noi spettatori, come accade ad Heather, veniamo in un certo senso disturbati durante la nostra esperienza visiva, poiché siamo messi dinnanzi a dei fotogrammi bui, al Nero.
Da qui in poi si ha la netta sensazione che tutto sia veramente perduto e che si possa scatenare quello che non abbiamo mai visto, nemmeno nei film *splatter* o *gore*. Tenendo conto di quanto appena detto, tutto il progetto del film, e l'idea di entrare in contatto con l'horror, sfruttano molto bene le dinamiche che danno corso al processo della visione in relazione ai vari dispositivi che lo sostengono e che lo orchestrano. Sono, infatti, le riprese video che consentono di attivare quella dimensione horror di cui *TBWP* è avvolto. Se il tema del film fosse stato sviluppato mettendo in scena un gruppo di ragazzi intenti semplicemente a svolgere un'inchiesta giornalistica filmata sui misteri della strega di Blair, su queste basi non ci sarebbe potuto essere alcun film horror: c'è una storia horror perché sono implicati all'interno della sua rappresentazione dei dispositivi della visione, perché c'è una videocamera.

G. C. Riguardo a quanto appena detto, il caso di *The Silence of the Lambs* (1991) di Jonathan Demme è senza dubbio un esempio da citare. In particolare c'è in quest'opera una scena che esemplifica perfettamente come la sensazione di turbamento associata a quella della paura possa prendere corpo nell'animo di uno dei personaggi della finzione — e quindi per riflesso anche in quello dello stesso spettatore seduto in sala — quando le modalità di rappresentazione poste in atto dalla pellicola facciano ampio ricorso a dispositivi ottici inconsueti o comunque estranei ai normali codici di figurazione cinematografica. Mi riferisco al momento in cui Jodie Foster entra in una stanza illuminata che improvvisamente si fa buia mentre quello che presumiamo essere l'assassino, in quello stesso istante e dall'esterno, la spia servendosi dello strumento ai raggi infrarossi, facendoci così nolenti o volenti partecipi del suo gioco sadico.

L. Q. Ritornando all'ipotesi da cui ha preso le mosse il nostro ragionamento, l'idea è che nella situazione odierna del genere horror concepire l'orrore sia possibile più usufruendo di contesti quotidiani ed abituali che di strategie comunicative tipiche del romanzesco. Lo stesso Stephen King, in ambito letterario, ha battuto talora queste vie (*Misery*), avvalendosi di personaggi e di ambienti per nulla appartenenti al mondo del fantastico e ascrivibili a situazioni di vita totalmente normali e familiari, a diretta portata del lettore. In ogni caso, è anche da notare come *TBWP* presenti ad una prima lettura molti elementi che hanno a che fare con la tradizione della fiaba: andare in un bosco, perdersi, cercare di lasciare delle tracce.

G. C. Ma il risultato a cui pervengono i due registi del film è un po' diverso.
Se da un lato il loro modello è sicuramente quello della favola di Hansel e Gretel, dall'altro non ritroviamo nella vicenda dei nostri tre protagonisti quella prova di intelligenza e di maturità dimostrata dai due bambini quando riescono a sconfiggere il Male rappresentato dalla strega.
I tre studenti di cinema, al contrario, partono con la precisa convinzione di documentare il mito della strega di Blair ma alla fine soccombono ai voleri delle forze del Male, precludendosi così ogni accesso al mondo adulto. In questo senso, *TBWP* sembra fornire un esauriente modello di ciò che si può definire come "antifiaba".

G. D. V. Leggo a questo proposito da «Cineforum»: «In *TBWP* si racconta la triste parabola dei nuovi bambini i quali, in una classica cornice fiabesca, sono i primi a cadere vittima delle streghe, a restare per sempre imprigionati nel bosco e a non riuscire più a ritrovare la strada di casa. C'era una volta la fiaba, è il caso di dire. La fiaba che — stando alla lezione di Propp e Bettelheim — rifletteva riti di iniziazione e veicolava percorsi di crescita e di formazione, mediante l'esito positivo della pericolosa e spaventosa avventura vissuta dai suoi protagonisti. L'unica cosa essenziale e saggia da fare per i tre protagonisti di *TBWP* sarebbe quindi stato di provvedere immediatamente alla propria salvezza e non di continuare a filmare automaticamente tutto e niente. Ma in un contesto come quello odierno, dominato

La casa della scena finale

dalla riproducibilità tecnica, dal narcisismo dell'immagine e dal trionfo dell'inessenziale, persino le fiabe, almeno quelle intelligenti e lucide, non possono più permettersi un lieto fine e di ricondurre a casa gli smarriti bambini improvvisati videomaker o filmmaker. [...] Non sta scritto da nessuna parte che l'eroe debba farcela per forza, che debba crescere e maturare. Il processo formativo potrebbe anche interrompersi e l'esperienza iniziatica concludersi tragicamente»[7]. Come si vede, oltre al collegamento evidente con la fiaba *TBWP* tematizza lo stesso atto del vedere ponendo la cinepresa in primo piano nella sua veste di possibile strumento tramite il quale stabilire un controllo sul mondo.

L. Q. Una fiaba moderna quindi, alle cui avventure non si sopravvive, anche se di esse finiscono per rimanere un gran numero di tracce audiovisive. A me sembra che la struttura classica della fiaba sia nel film non solo ancora molto forte, ma per di più determinante per leggere il significato dei suoi eventi. Anche se l'esito della storia è negativo e non porta alcun contributo di segno favorevole alla crescita interiore dei suoi protagonisti.

E. M. Lo scopo per cui sono state scritte e dunque raccontate le fiabe è sempre stato sorretto da dichiarate finalità didattiche ed edificanti. Alcuni pedagogisti moderni affermano infatti che l'atto stesso di narrare una fiaba racchiude in sé un alto valore formativo per il soggetto destinatario della sua narrazione. Non credo che da questo punto di vista il racconto di *TBWP* tenga fede ai propositi pedagogici connaturati al senso della fiaba come strumento educativo.

L. Q. Rispetto a quello che si diceva poco fa sulla questione dell'orrore legata all'esperienza del quotidiano, è probabile che questa stretta relazione sia ulteriormente sottolineata dal tipo di sonoro di cui il film si serve. In *TBWP* l'enfasi sonora che di solito si sovrappone alle immagini di pellicole che si affidano ai canoni del "romanzesco" — la musica "di accompagnamento", le "sottolineature" ecc. — lascia il posto alla medietà sonora del quotidiano: la messa in scena del sonoro si accontenta qui di utilizzare materiali "convenzionali", verosimilmente mutuati da quel genere di esperienza che ognuno di noi potrebbe far propria allorché si inoltrasse in una foresta. La cosa è singolare, perché secondo me lo spettatore non si accorge della mancanza della tradizionale musica di commento alle immagini, immerso com'è in un ambiente sonoro talmente ricco e dotato di un legame così forte con la vita reale da cancellare ogni esigenza di avere quale supporto alla visione un registro musicale o di rumori più standardizzato.

V. C. È probabile che anche l'assenza di una "colonna sonora" condotta secondo prospettive abituali abbia finito per portare il pubblico in sala, per lo più molto giovane, a non sapere come comportarsi di fronte a questo genere di immagini, a ridere perché non guidato dalla musica o dagli effetti sonori di comune utilizzazione in ambito horror e fantastico.

L. Q. Io ho l'impressione che questo genere di "rifiuto" del film da parte di una fetta di spettatori sia stato dovuto a questo troppo forte grado di prossimità alla vita vera, cui ha corrisposto, parallelamente, un altrettanto drastico allontanamento dal classico regime di finzione. Credo che gli stessi spettatori si siano domandati più volte all'inizio del film quando sarebbe iniziata la storia vera e propria. Certo, si accetta che in un film ci siano delle interviste, delle premesse.
Poi però la vicenda deve prendere il suo corso e deve farsi chiara una linea narrativa. In *TBWP* invece sembra che la storia non cominci mai; e questo stato di impasse su cui il film apparentemente scivola ha finito per produrre nei suoi fruitori impazienza nonché veri e propri episodi di rifiuto.

G. D. V. È quindi possibile che *TBWP* abbia mancato di fornire ai suoi spettatori dei "sostegni" essenziali attraverso i quali orientare più facilmente la loro visione. Sono venute meno, in sostanza, alcune regole della narrazione convenzionale della quale — lo si accennava un momento fa — l'accompagnamento musicale può essere considerato uno dei punti di appoggio, dal momento che esso svolge, in un contesto di finzione, un'importante funzione retorica segnalando i momenti di maggior enfasi, di estremo pericolo, e così via.

L. Q. Tornando a quello di cui si discuteva prima riguardo al tema dell'"ossessività" del vedere, *TBWP* è anche un film in cui continuamente ci sono primi piani o dettagli sugli occhi. Mano a mano che le immagini scorrono sembra che il campo visivo si restringa, ed a un certo punto in molte inquadrature i volti dei personaggi appaiono non perfettamente centrati, e tagliati. Da un determinato momento in poi inoltre scatta, credo, almeno in una parte del pubblico, un meccanismo di immedesimazione, dato che vi è un marcato uso della soggettiva.

G. D. V. È fortissima la dialettica classica vedere/agire: i tre ragazzi non agiscono perché guardano. In questo senso il film è molto moderno, aderisce perfettamente al modo di essere della nostra società, che sembra riassumersi nelle parole di Jacques Aumont: «Un occhio mobile in un corpo immobile».

E. M. Il genere di partecipazione che hanno sperimentato i miei amici non è stato di paura ma di malessere fisico, di nausea, indotti dai rapidi movimenti della camera a mano.

G. D. V. Da quanto ne so, le persone sedute nelle prime file di fronte al grande schermo sono state quelle più soggette a questo genere di reazioni.

L. Q. Possiamo considerare questo insieme di riprese eseguite con una macchina da presa in perenne movimento come una forma di rappresentazione tendente a creare nello spettatore una situazione percettiva anomala. Non si tratta solo di una scelta mimetica, relativa cioè alla necessità di far vedere ciò che riprendono dei giovani inesperti con la videocamera. C'è l'intento di sondare anche questa ulteriore possibilità in aggiunta alle altre sulle quali ci siamo soffermati prima. In sostanza, si tratta di operare sui tratti costitutivi di un genere rapportandoli all'esperienza del quotidiano, e si tratta pure di lavorare, al fine di metterle in discussione, sulle premesse percettive e sensoriali comunemente accettate dalla maggioranza del pubblico del cinema.

V. C. Secondo me *TBWP* è stato realizzato così proprio per "muovere" quelle masse di spettatori che, differentemente da noi (mi riferisco a studenti e studiosi di cinema), non si erano ancora confrontati con le pellicole aderenti al "Dogma" o con altri film di piccola distribuzione, come *Husbands and Wives* (1992) di Woody Allen. La reazione diffusa di nausea e malessere è probabilmente dovuta alla mancanza di abitudine. Sono certa che ci sia una sorta di continuo spostamento

della soglia percettiva in ognuno di noi in funzione di ciò che vediamo sul grande o sul piccolo schermo.

I. B. Vorrei portare il discorso in un'altra direzione: desidererei dire qualcosa a proposito della struttura narrativa di *TBWP*, che non sempre risulta essere chiara nel suo procedere. Ad esempio, quando i tre sono ormai nel bosco e trovano i primi mucchietti di sassi a fianco della loro tenda, Heather, rivolgendosi ai propri compagni, fa riferimento ad essi citando un passo biblico e ricordando come quest'ultimo fosse stato tirato in ballo durante la loro conversazione avuta con l'anziana signora di nome Mary Brown cui avevano fatto visita prima di inoltrarsi nella foresta di Blair. Ebbene, se le immagini del film ci hanno effettivamente reso partecipi di questo dialogo mostrandocelo e facendocelo sentire, è anche vero che nel corso di esso il particolare relativo al testo sacro viene omesso; così noi spettatori, pur sollecitati a ricordare dalle parole della ragazza, cerchiamo invano di attivare la nostra memoria testuale con il preciso obiettivo di ritrovare quella corrispondenza che servirebbe a mettere le cose in chiaro. Questa operazione è votata al più completo fallimento, e credo da qui nasca un certo fastidio nei confronti del film. Il senso di frustrazione che ho avvertito nell'attimo in cui non sono riuscita a reperire nel testo quel richiamo testamentario che mi sarebbe servito per ordinare le fila del discorso del film ha inoltre determinato in me la sensazione di essere stata truffata, di essere stata presa in giro.

L. Q. Questo fenomeno per cui in alcuni suoi passaggi il film sembrerebbe non "chiudersi" e spiegarsi in maniera adeguata potrebbe corrispondere ad un'altra via attraverso la quale esso mirerebbe di nuovo a mettere in discussione le consolidate strutture sulle quali si basa la percezione spettatoriale.

G. C. Io penso invece che *TBWP* abbia perseguito un progetto un po' diverso. Il film, secondo me, lascia volutamente in sospeso alcuni suoi punti e non chiarisce totalmente certi suoi snodi narrativi perché ciò significherebbe chiudere una volta per sempre tutti quegli spiragli utili per una penetrazione del suo senso globale. Detto in altri termini, *TBWP* si serve di alcune di quelle che possiamo definire ambiguità testuali per amplificare la sostanza del suo tema — il mito della strega di Blair — riconnettendola a livelli di determinazione extratestuali. In questo modo lascerebbe coscientemente aperte alcune falle narrative non tanto per il preciso scopo di aderire ad un programma anti-positivista, quanto per allargare il flusso del suo messaggio, e le conseguenti interpretazioni di quest'ultimo, al di fuori di quegli steccati che delimitano il suo perimetro testuale. Non è un caso che prima, durante e dopo la realizzazione di questo film vi sia stato un ampio intervento paratestuale che ha finito non solo per definire le traiettorie della sua ricezione, ma anche per accrescerne il senso e per rilanciare l'elaborazione di parecchi motivi del suo contenuto. In tutto questo non si potrà fare a meno di scorgere, fra l'altro, una accurata e formalizzata manovra commerciale per promuovere la pellicola fra il pubblico.

L. Q. Mi piacerebbe conoscere la vostra esperienza immediata di spettatori di fronte a questo film, che non deve essere stata deludente, a differenza di quella della maggior parte del pubblico italiano, visto che siamo qui riuniti a parlarne.

G. P. Devo dire che la mia visione del film è stata condizionata dalla consapevolezza di assistere alla proiezione di un finto documentario. Ed è per questo motivo che probabilmente non ho provato una grande angoscia.

G. D. V. C'è anche da dire che la fruizione del film è avvenuta spesso in un contesto sfavorevole: confusione, risa, commenti a voce alta hanno disturbato, ad esempio, la mia attenzione e hanno bloccato sentimenti di angoscia e di abbandono alle paure ancestrali.

I. B. Stranamente, io mi sono lasciata coinvolgere molto di più nel corso di una seconda visione, forse proprio perché potevo prestare maggiore attenzione al significato di alcuni particolari che si sarebbero poi rivelati determinanti alla piena comprensione della vicenda.
Le scene che mi hanno spaventata di più sono state appunto quelle in cui non si vede comparire nulla, quelle del buio, nelle quali si sentono solo delle voci umane.

M. R. In particolare, c'è il momento dell'"attacco" alla tenda durante la notte che è tremendo. Sono attimi di vero panico, poiché hai la possibilità di vedere solo quello che succede all'interno della tenda mentre puoi solo immaginare ciò che succede al di fuori di essa, dato che senti delle voci e dei rumori sinistri.

A cura di Enrico Biasin
e Valentina Cordelli

Gli appunti della protagonista

**Note**

1. Da questo momento in poi *TBWP*.
2. Gian Maria Panizza, "Antiche paure nel villaggio globale. *The Blair Witch Project*, ovvero la costruzione di una strega virtuale", in Antonella Fulci, *La vera storia della strega di Blair*. The Blair Witch Project, Fanucci, Roma 2000, p. 13.
3. *Ibidem*, p. 12.
4. Jim VanBebber, "L'anti-film ovvero perché mi preoccupo di *The Blair Witch Project*", in Antonella Fulci, *op. cit.*, p. 114.
5. Brani citati in *Ibidem*, p. 50.
6. Sigmund Freud, "Il perturbante" (1919), in Sigmund Freud, *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Boringhieri, Torino 1981, p. 289.
7. Anton Giulio Mancino, "C'erano una volta i bambini delle fiabe. *The Blair Witch Project* - Il mistero della strega di Blair", in «Cineforum», XL, n. 3 (393), aprile 2000, p. 33.

## «Tears and Roses»: una tesi sperimentale

Lolita. *The tears and the roses*. Le lacrime e le rose. Un cenno agli occhi, un rimando alla bocca. A quello sguardo vispo che ci scruta dietro i famosi occhiali a cuore, a quelle labbra delicate come teneri petali. Le lacrime e le rose.
Una definizione che ben concentra e sintetizza la commistione di generi caratteristica di questo sesto lungometraggio di Stanley Kubrick, commistione che rende difficoltoso il lavoro del critico o del recensore desideroso di ingabbiare all'interno di una definizione, di una classificazione di comodo, un film complesso e multisfaccettato come questo. *The tears and the roses*. Un binomio capace di condensare gli effetti che Lolita produce sugli altri, una coppia di nomi che riassume gli influssi che essa sa esercitare sulle persone che le stanno accanto: le lacrime e le rose, come dire il dolore e la gioia, la sofferenza ed il godimento, la morte e l'estremo gaudio. *The tears and the roses*. Ovvero l'inseparabile coppia Eros e Thanatos, che già popola l'universo filmico kubrickiano e che tante volte ritorna nelle opere del grande cineasta newyorchese.
Proposito principale della mia tesi di laurea, non è stata l'analisi completa ed esaustiva del film in ogni suo aspetto, in tutte le sue sfaccettature e in tutte le problematiche sollevate. Ciò che mi sono proposta di fare è principalmente un'analisi di tipo comparativo tra la sceneggiatura originariamente redatta da Vladimir Nabokov (cui è stato peraltro attribuito il *credit* ufficiale per lo *script*), ed il risultato finale (in realtà non molto rispettoso dello *screenplay* nabokoviano) dell'ardito lavoro di trasposizione cinematografica compiuto da Stanley Kubrick. Insomma: *Lolita*, dalla sceneggiatura di Nabokov al film di Kubrick. Il tutto tenendo sempre ben presente il capolavoro letterario che sta alla base sia della sceneggiatura che del film, cioè il romanzo *Lolita* dello stesso Nabokov.
Perché un altro studio sull'opera di Kubrick? Alla base di questa piccola ricerca c'è certamente una grande passione, una profonda ammirazione per tutta l'opera del grande regista recentemente scomparso, unite ad un giovanile (e devo dire un po' incosciente!) ardore, ad un forte desiderio di penetrare un po' più profondamente in uno dei suoi capolavori. A questo si unisce la volontà (o meglio, il tentativo) di fornire una personale e modesta chiave di lettura, una privata analisi ed interpretazione dei metodi rappresentativi utilizzati dal regista per esprimere la sua particolare visione del mondo attraverso la trasposizione di una celebre opera letteraria; tutto ciò con il forse pretenzioso scopo di provocare una rivalutazione, una revisione di giudizio su un film che è sempre stato un po' sottostimato, poco apprezzato, snobbato forse perché non capito fino in fondo. Con questa dichiarazione non si vuol certo affermare che chi scrive abbia raggiunto una conoscenza totale ed esaustiva del lavoro di Kubrick; certamente questo lavoro non risolverà i problemi interpretativi legati all'opera del regista (e non è certo questo lo scopo che la presente tesi si prefigge), ma si propone di offrire alcune ragionate riflessioni sugli strumenti espressivi da lui messi in campo al fine di esplicitare la sua personale interpretazione dell'opera di Nabokov (e, più in generale, la sua visione del mondo e della storia). Inoltre, la recente scomparsa del regista unita all'uscita postuma della sua ultima fatica cinematografica (la quale presenta, peraltro, forti similitudini con *Lolita*), hanno prodotto una notevole mole di lavori, studi e saggi interpretativi che gettano nuova luce sull'intera opera del maestro; vale la pena, dunque, riprendere in considerazione ed analizzare, sulla base di questi nuovi importanti interventi, un film che «rappresenta una svolta decisiva per Kubrick» ed «è una delle chiavi del suo universo interiore» (Michel Ciment, *Kubrick*, Rizzoli, Milano 1999, p. 92).
La novità principale di questa tesi di laurea, novità non trascurabile ed anzi caratterizzante l'intero lavoro, è certamente la sua impostazione, la sua organizzazione, la sua forma. Infatti l'utilizzo delle tecniche multimediali, che permettono di accedere immediatamente a materiali di diversa natura (testi, immagini, filmati e inserti audio), offre la possibilità di risolvere, almeno in parte, uno dei difetti e dei limiti tipici dei testi a stampa di argomento cinematografico. In questi ultimi, spesso, vengono evocate (a fini di analisi, di esempio o di semplice riferimento) sequenze di film, colonne sonore, trailers, locandine o altre componenti caratteristiche del linguaggio cinematografico; non sempre, però, il ricordo, la rievocazione di tali elementi risulta così facile o immediata da parte del lettore, e, nel caso specifico dell'analisi di particolari scene, nemmeno l'utilizzo di una sceneggiatura desunta o di singoli, statici fotogrammi (anche se presi in successioni significanti) è spesso sufficiente. La tecnologia informatica permette di risolvere agevolmente e facilmente questo problema attraverso la creazione di un ipertesto come quello realizzato, cioè di un complesso strutturato e organicamente articolato di testi, illustrazioni, inserti audiovisivi (connessi secondo criteri gerarchici e di correlazione) che possono essere esplorati e visitati secondo percorsi liberi, non sequenziali.
Per motivi di complessità dell'analisi e di agilità del lavoro nel suo complesso, è stato necessario compiere una selezione di alcune scene tra le più significative, tali da suscitare precisi interessi di tipo analitico (sequenze completamente ideate dal regista, oppure scene del tutto o solo parzialmente fedeli allo *script* di base) e capaci di offrire lo spunto ad indagini su più livelli (modificazione di luoghi o personaggi, utilizzo di precise tecniche di adattamento, analisi della messa in scena).
Grazie alla struttura ipertestuale è stato dunque possibile (nella sezione più innovativa di questa ricerca) affiancare interi capitoli tratti dalla sceneggiatura originale di Nabokov, con le corrispondenti scene integrali del film: al tutto è stata inoltre accostata una sezione di analisi e commento, volta a esplicitare permanenze e modificazioni nel passaggio dal linguaggio narrativo a quello cinematografico, a evidenziare particolari tecniche di adattamento utilizzate e a spiegarne le caratteristiche e i motivi.
Qui di seguito viene presentata una breve analisi dei titoli di testa, tratta dal Capitolo Quarto di *Tears and Roses*.

Martina Riva

## Elenco delle tesi in Storia e critica del cinema discusse all'Università di Torino - Facoltà di Lettere e Filosofia
## Relatore: prof. Dario Tomasi

1998/1999

Barbara Veneziani, *Il fantasma della comunicazione. Il cinema di Max Ophüls*

Cosimo Santoro, *Alain Resnais e la visione di Van Gogh*

Marco Dalla Gassa, *Il dispositivo rivelato. Analisi e riflessioni sul ruolo del cinema nell'opera di Abbas Kiarostami*

Federica Valenti, *I sei racconti morali di Eric Rohmer. Forme dell'adattamento e geometrie narrative*

Valerio Costanza, *Forma dolorosa. La componente religiosa nel cinema di Martin Scorsese*

Stefano Mantello, *I tre volti di Erin. Suggestioni del mito nel cinema di Jim Sheridan*

Giuseppe Grosso Ciponte, *Una voce che non vede. Canzoni e popular music nel cinema americano contemporaneo*

1999/2000

Luca Castelli, *Il riso dell'ombra. Riflessioni sul cinema splatter*

Daniela Branda, *La didattica del cinema nell'era multimediale e interattiva*

Daniela Branda, *Forme dello sguardo e soggettività nel cinema di Jane Campion*

Adriana Toppazzini, *Il sapore dello sguardo. Riflessioni su cibo e cinema*

Jacopo Chessa, *Jacques Rivette. La ricerca dell'assoluto*

Federica Sorba, *Il cinema impuro alla prima persona. L'adattamento nella Nouvelle Vague*

della soglia percettiva in ognuno di noi in funzione di ciò che vediamo sul grande o sul piccolo schermo.

I. B. Vorrei portare il discorso in un'altra direzione: desidererei dire qualcosa a proposito della struttura narrativa di *TBWP*, che non sempre risulta essere chiara nel suo procedere. Ad esempio, quando i tre sono ormai nel bosco e trovano i primi mucchietti di sassi a fianco della loro tenda, Heather, rivolgendosi ai propri compagni, fa riferimento ad essi citando un passo biblico e ricordando come quest'ultimo fosse stato tirato in ballo durante la loro conversazione avuta con l'anziana signora di nome Mary Brown cui avevano fatto visita prima di inoltrarsi nella foresta di Blair. Ebbene, se le immagini del film ci hanno effettivamente reso partecipi di questo dialogo mostrandocelo e facendocelo sentire, è anche vero che nel corso di esso il particolare relativo al testo sacro viene omesso; così noi spettatori, pur sollecitati a ricordare dalle parole della ragazza, cerchiamo invano di attivare la nostra memoria testuale con il preciso obiettivo di ritrovare quella corrispondenza che servirebbe a mettere le cose in chiaro. Questa operazione è votata al più completo fallimento, e credo da qui nasca un certo fastidio nei confronti del film. Il senso di frustrazione che ho avvertito nell'attimo in cui non sono riuscita a reperire nel testo quel richiamo testamentario che mi sarebbe servito per ordinare le fila del discorso del film ha inoltre determinato in me la sensazione di essere stata truffata, di essere stata presa in giro.

L. Q. Questo fenomeno per cui in alcuni suoi passaggi il film sembrerebbe non "chiudersi" e spiegarsi in maniera adeguata potrebbe corrispondere ad un'altra via attraverso la quale esso mirerebbe di nuovo a mettere in discussione le consolidate strutture sulle quali si basa la percezione spettatoriale.

G. C. Io penso invece che *TBWP* abbia perseguito un progetto un po' diverso. Il film, secondo me, lascia volutamente in sospeso alcuni suoi punti e non chiarisce totalmente certi suoi snodi narrativi perché ciò significherebbe chiudere una volta per sempre tutti quegli spiragli utili per una penetrazione del suo senso globale. Detto in altri termini, *TBWP* si serve di alcune di quelle che possiamo definire ambiguità testuali per amplificare la sostanza del suo tema — il mito della strega di Blair — riconnettendola a livelli di determinazione extratestuali. In questo modo lascerebbe coscientemente aperte alcune falle narrative non tanto per il preciso scopo di aderire ad un programma anti-positivista, quanto per allargare il flusso del suo messaggio, e le conseguenti interpretazioni di quest'ultimo, al di fuori di quegli steccati che delimitano il suo perimetro testuale. Non è un caso che prima, durante e dopo la realizzazione di questo film vi sia stato un ampio intervento paratestuale che ha finito non solo per definire le traiettorie della sua ricezione, ma anche per accrescerne il senso e per rilanciare l'elaborazione di parecchi motivi del suo contenuto. In tutto questo non si potrà fare a meno di scorgere, fra l'altro, una accurata e formalizzata manovra commerciale per promuovere la pellicola fra il pubblico.

L. Q. Mi piacerebbe conoscere la vostra esperienza immediata di spettatori di fronte a questo film, che non deve essere stata deludente, a differenza di quella della maggior parte del pubblico italiano, visto che siamo qui riuniti a parlarne.

G. P. Devo dire che la mia visione del film è stata condizionata dalla consapevolezza di assistere alla proiezione di un finto documentario. Ed è per questo motivo che probabilmente non ho provato una grande angoscia.

G. D. V. C'è anche da dire che la fruizione del film è avvenuta spesso in un contesto sfavorevole: confusione, risa, commenti a voce alta hanno disturbato, ad esempio, la mia attenzione e hanno bloccato sentimenti di angoscia e di abbandono alle paure ancestrali.

I. B. Stranamente, io mi sono lasciata coinvolgere molto di più nel corso di una seconda visione, forse proprio perché potevo prestare maggiore attenzione al significato di alcuni particolari che si sarebbero poi rivelati determinanti alla piena comprensione della vicenda.
Le scene che mi hanno spaventata di più sono state appunto quelle in cui non si vede comparire nulla, quelle del buio, nelle quali si sentono solo delle voci umane.

M. R. In particolare, c'è il momento dell'"attacco" alla tenda durante la notte che è tremendo. Sono attimi di vero panico, poiché hai la possibilità di vedere solo quello che succede all'interno della tenda mentre puoi solo immaginare ciò che succede al di fuori di essa, dato che senti delle voci e dei rumori sinistri.

A cura di Enrico Biasin
e Valentina Cordelli

Gli appunti della protagonista

**Note**

1. Da questo momento in poi *TBWP*.
2. Gian Maria Panizza, "Antiche paure nel villaggio globale. *The Blair Witch Project*, ovvero la costruzione di una strega virtuale", in Antonella Fulci, *La vera storia della strega di Blair*. The Blair Witch Project, Fanucci, Roma 2000, p. 13.
3. *Ibidem*, p. 12.
4. Jim VanBebber, "L'anti-film ovvero perché mi preoccupo di *The Blair Witch Project*", in Antonella Fulci, *op. cit.*, p. 114.
5. Brani citati in *Ibidem*, p. 50.
6. Sigmund Freud, "Il perturbante" (1919), in Sigmund Freud, *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Boringhieri, Torino 1981, p. 289.
7. Anton Giulio Mancino, "C'erano una volta i bambini delle fiabe. *The Blair Witch Project* - Il mistero della strega di Blair", in «Cineforum», XL, n. 3 (393), aprile 2000, p. 33.